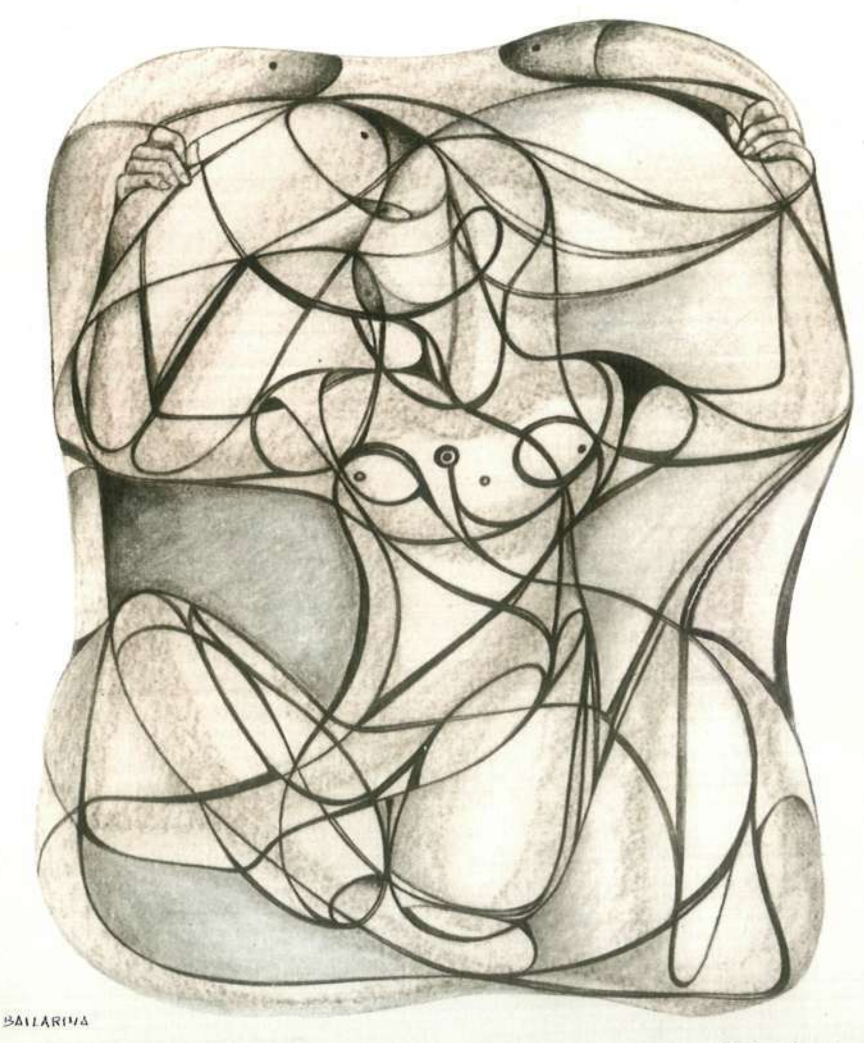
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 367-368
ENERO - FEBRERO 1981

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

367-368

Dirección, Administración y Secretaría:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 367/68 (ENERO-FEBRERO 1981)

RAMON PEREZ DE AYALA
(1880-1980)

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: ELISA RUIZ.

Imp. FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - Madrid-29

RAMON PEREZ DE AYALA

(1880-1980)



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS agradece a la familia de Ramón Pérez de Ayala y al profesor Andrés Amorós la colaboración que les han prestado en la reunión de algunos de los materiales que a continuación figuran en nuestro homenaje a tan eminente escritor.

UN CUADERNO DE TRABAJO DE RAMON PEREZ DE AYALA

Entre los papeles que dejó Pérez de Ayala se encuentran bastantes cuadernos. Creo haber sido el primero en examinarlos con calma. En general, son cuadernos escolares. Muchos de ellos están iniciados y pronto abandonados. En uno encontré una lista de todos sus proyectos narrativos: la he publicado en mi libro *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala.* Otra libreta me proporcionó la identificación auténtica, de mano del propio escritor, de sus personajes Belarmino y Apolonio. Varias libretas, en fin, resultan conmovedoras por mostrarnos cómo Pérez de Ayala, en época avanzada, siendo ya novelista famoso, seguía dedicado al estudio del griego, su gran afición. Viéndole, uno piensa que este tema era uno de los pocos que, hasta el final, le atraía con fuerza y le sacaba de su indiferencia escéptica. Otro sería la Biblia (especialmente, las epístolas de Pablo). Y siempre, la poesía.

Entre los cuadernos de Pérez de Ayala que he examinado y ordenado, hay uno que me parece el más interesante por su fuerte singularidad: es el único que contiene unos textos que indudablemente son proyectos narrativos. Lo malo es que estos proyectos de relato no llegaron a escribirse. ¡Qué interés tendrían para los críticos unos esbozos parecidos, pero referidos, por ejemplo, a *Troteras y danzaderas* o a *Luz de domingo*! Mas no sabemos si estos cuadernos existieron alguna vez. El escritor asturiano declaró repetidas veces que él era muy lento en la elaboración de las novelas, en la tarea de imaginarlas; pero no precisó si escribía esbozos habitualmente. La realización, en cambio, era rápida, y el examen de los manuscritos conservados así lo demuestra.

Quiero hoy dar a conocer el contenido de este cuaderno, único de su clase que ha llegado a nosotros, con un mínimo comentario previo. Empecemos por lo externo. Es, en todos los sentidos de la palabra, un cuaderno escolar: tamaño cuartilla; hojas rayadas, ya amarillentas, y tapas grises. La cuarta de cubierta tiene impresas las tablas de sumar, restar, multiplicar y dividir. Resulta curioso y simpático que un escritor tan intelectual y crítico como Ayala utilizase este tipo de cuadernos. La cubierta también es escolar. Aparece impreso: «Cuaderno para el uso

de» y tres rayas horizontales, marcando el lugar para poner el nombre y los dos apellidos del alumno. En ellas, el novelista ha puesto sólo una A mayúscula, adornada, de modo también ingenuo, con una especie de alas que se abren hacia la derecha.

En el interior, una serie de recortes de periódico y los comentarios que suscitan en el escritor. Cada recorte lleva al lado su fecha, lo que nos resuelve de problema de datar el cuaderno: julio de 1928. Recordemos que, en este momento, Ayala ha concluido su carrera como novelista. Ha publicado, dos años antes, su última novela larga, en dos partes: *Tigre Juan* y *El curandero de su honra.* El día 5 de enero de este mismo año 1928 ha aparecido en la serie *La novela mundial,* dirigida por José García Mercadal, su último ensayo narrativo: la novela corta *Justicia.* Aunque está lleno de proyectos, no volverá a publicar más relatos. ¿Por qué? Es tema imposible de resolver con total certeza, del que me he ocupado con cierta amplitud en mi libro citado.

En la segunda de cubierta, arriba, escribe Pérez de Ayala: *Tolstoi; sólo perseguía hallar el sentido universal de la vida.* Y a la izquierda, en columna, como cualquier estudiante, los autores que debe leer (¿ese verano?). Dice así, textualmente: *Leer — Courteline. «La nuit d'orage», de Duhamel. Pitigrilli. Stendahl* (sic). *Huxley.*

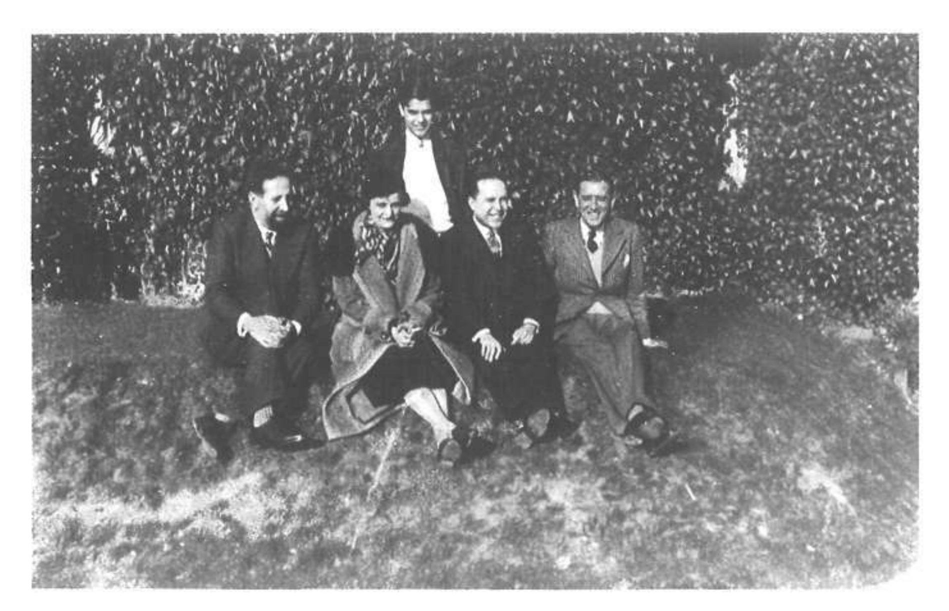
Llamo la atención del lector sobre este último nombre. Aclaremos la razón. En *El curandero de su honra,* Pérez de Ayala ha intentado una curiosa experiencia narrativa: la división de la página, verticalmente, en dos columnas narrativas, para reflejar a la vez cómo va fluyendo la vida de los dos miembros de la pareja separada, Tigre Juan y Herminia. Se vuelve al texto único cuando los dos personajes se reúnen. Es, evidentemente, un efecto de «contrapunto». La crítica ha insistido mucho en señalar la cercanía de esto con la «musicalización de la novela» que intentaba Aldous Huxley. Además, a Huxley se pueden aplicar bien una serie de adjetivos que definen a Pérez de Ayala: novelista intelectual, irónico, pesimista, crítico...

Pues bien, lo curioso es que dos años después de publicada esa novela, Pérez de Ayala todavía se señala como tarea a realizar la de leer a Huxley. Claro que la expresión es equívoca: quizá ha leído ya algo al novelista inglés y por eso quiere insistir más en su lectura. O quizá, simplemente, no lo ha leído y desea leerlo. Personalmente, me inclino por esta segunda hipótesis. En caso de ser cierta, vendría a demostrar que lo que se produce entre estos dos novelistas no es una influencia, sino una coincidencia, fruto natural de temperamentos similares.

Sin entretener mucho al lector, que deseará ya leer a Pérez de Ayala, quiero señalar la peculiar condición de las noticias recortadas por el escritor. Son noticias absurdas, casi folletinescas, que resumen un drama



Ramón Pérez de Ayala. (Fotografía tomada en Buenos Aires.)



Con su mujer, su hijo y Américo Castro.



Dibujo de Pérez de Ayala para ilustrar el comienzo de su primer libro
La paz del sendero.

La Talía Romántica.
Teatro de la Fontana.

Juan Guerra Madrigal

Vespasiano Cebón.

Colás Guerra.

Dña Iluminada, Vda de Góngora.

Nachín de Nacha.

La Güeya, criada.

Herminia Buenrostro.

Doña Marica.

Don Sincerato Gamborena.

Tutú y Popó Sempiún.

Cipriano ~~[illegible]~~ Mogote, el vinatero.

Doña Filomena.

Facsímil de la relación manuscrita de personajes de Tigre Juan.

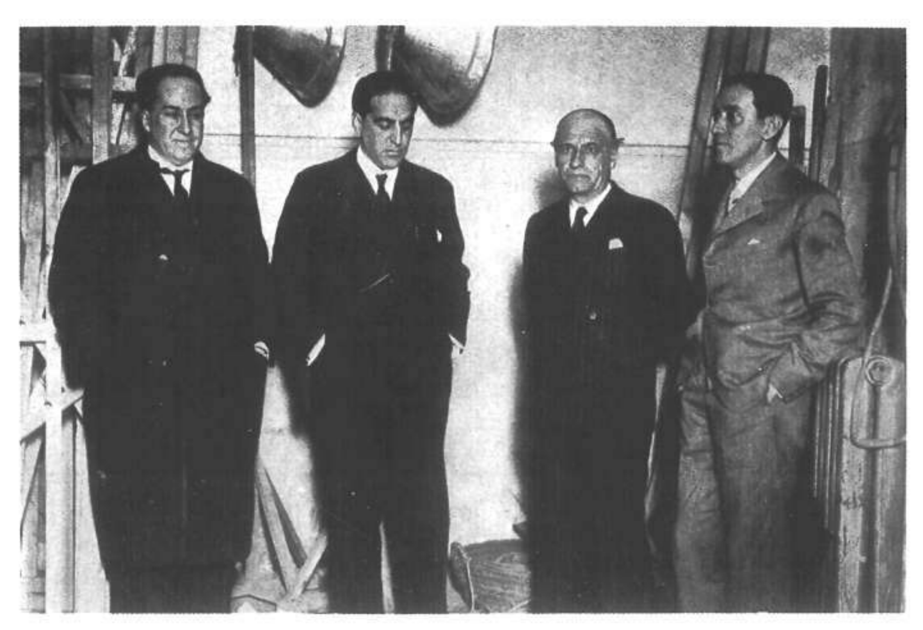
5

Escríbense epístolas y misivas para las aldeanas y criadas con novio o deudo en Cuba y Ultramar. Solicitudes y últimas voluntades. Cambios de moneda extranjeras. Negócianse letras de cambio. Libros de lance. Textos y novelas de alquiler. Amas de cría, a elegir. Las mejores nodrizas. Especialidad en esta industria. Leche garantizada. Médico homeopático. Consulta gratis; medicinas económicas. Tinturas, extractos y atenuaciones del propio cosechero. Consejos sobre el régimen de purgas y sangrías. Cuatro personas el consejo. Más barato no cabe. El que no sepa leer pregunte a Tigre Juan lo que dice esta relación.

Una de las primeras páginas de Tigre Juan.



Pérez de Ayala en su juventud.



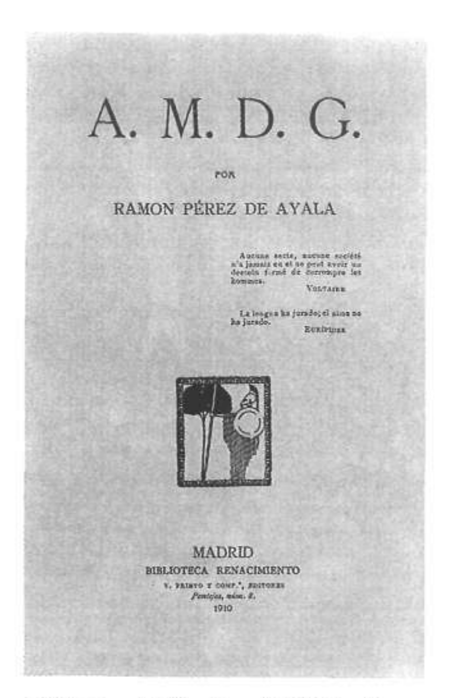
De izquierda a derecha: Antonio Machado, Gregorio Marañón, José Ortega y Gasset y Ramón Pérez de Ayala (mitin del teatro Juan Bravo de Segovia, organizado por la agrupación Al Servicio de la República, 14 de febrero de 1931).



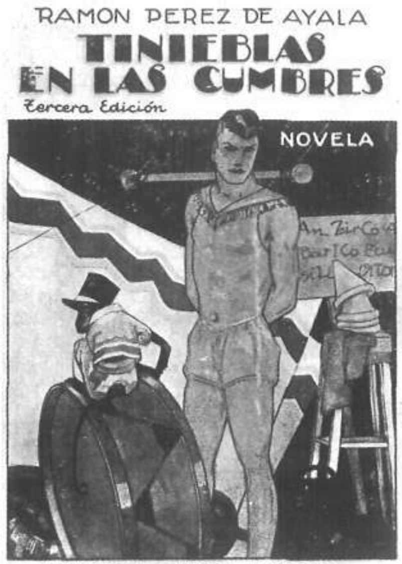
Pérez de Ayala con su mujer, Mabel Pick, durante su gestión como embajador español en Londres.



Pérez de Ayala durante una conferencia en Buenos Aires, junto a Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea y otros intelectuales argentinos.



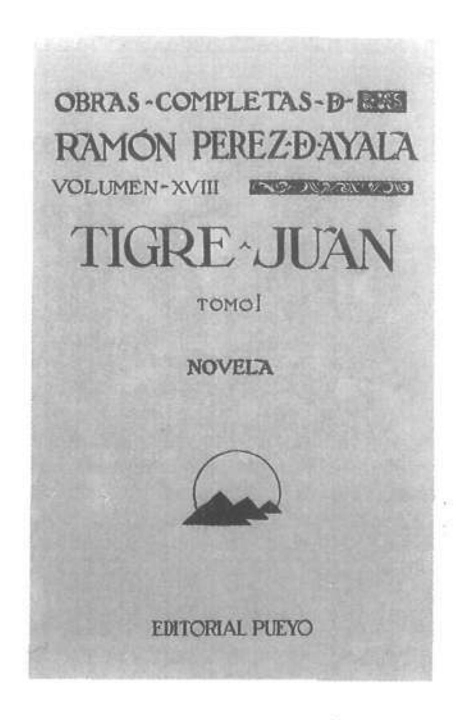
Primera edición de «AMDG» (Renacimiento, Madrid, 1910).



Tercera edición de «Tinieblas en las cumbres» (Pueyo, Madrid, 1928).



«Luz de domingo» en «La novela corta» del 8 de abril de 1916.



humano muy fuera de lo normal: un payaso que se convierte al catolicismo, una cupletista que se hace monja, un drama como «Bodas de sangre», el testamento pintoresco de un misántropo, la búsqueda «científica» de un heredero... No me cabe duda de que Pérez de Ayala veía todas estas noticias con profunda ironía.

Si hubiera llegado a escribirlas, ¿a qué tipo de relatos hubieran dado lugar estas noticias? Pienso que algo semejante a *Justicia,* y no sólo por la cercanía cronológica. Es decir, algo que es profundamente dramático, pero que le permite al narrador reflexionar sobre la futilidad de los proyectos y las acciones humanas: una «novela humorística», en suma, como él subtituló *Justicia.*

Los comentarios de Pérez de Ayala a estas noticias no son fáciles de interpretar. Unas veces, inicia una historia. Otras, lo que le llama la atención es una simple anécdota o una frase suelta. En estos casos, evidentemente, Ayala ya no se basa en las noticias recortadas, sino que apunta algo que ha oído y le ha parecido valioso como germen o adorno de algún futuro relato.

En los comentarios hallamos una vez más al Pérez de Ayala tragicómico. Quizá más que nunca, pues estas notas no estaban destinadas al público. No faltan las puntadas anticlericales y antimilitaristas que siempre le caracterizan. Muchas de las alusiones son difíciles de interpretar. Por ejemplo, no sabemos qué papel desempeñan en estas notas Jovellanos, Rodrigo Uría o Aureliano Beruete. No es fácil adivinar las asociaciones mentales que estos nombres suscitaban en el escritor. En cambio, no cabe dudar de que Ayala se burla del Juan Ramón novio de Zenobia, aunque nos dé sólo sus iniciales (J. R. J. y Z. C.).

Podríamos pensar que este cuaderno nos permite atisbar un poco el proceso de la creación, cómo trabajaba el narrador Pérez de Ayala. En realidad, ese proceso debe de ser más complejo. Probablemente, sus novelas no surgieron de esbozos como éstos; del mismo modo, estos esbozos no dieron lugar a ningún relato. Quizá el novelista trabajaba de otro modo: ensimismado durante meses por una intuición, primero, y rápido escritor, después. No hay que olvidar tampoco que al utilizar este cuaderno, Pérez de Ayala ha concluido ya su tarea narrativa, movido por nadie sabe qué oscuras decepciones o perezas. Si no hubiera sido así, probablemente hubiera utilizado para cuentos—por lo menos—algunas de las notas aquí registradas.

* * *

Paso ya a transcribir el contenido de este cuaderno. La primera noticia recortada pertenece al *ABC* del 11 de julio de 1928 y se titula *La conversión de un clown al catolicismo.* Dice así:

Pontevedra, 10, una de la tarde. Hace dos meses llegó aquí el popular clown *inglés Juan Kraill, conocido por* Martinete, *quien trabajó en el circo hasta hace pocas noches, en que se retiró calenturiento y rendido para no volver a la pista. Reconocido por los médicos, se apreció que* Martinete *padece tuberculosis; guardó cama en una humilde posada de la calle de Maceda.*

Martinete *manifestó recientemente que pertenecía a la secta protestante y que deseaba someterse a los preceptos de la Iglesia católica para morir en el seno de ella.*

Informado de este deseo el arzobispo de Santiago, reverendo padre Zacarías Martínez, decidió bautizar y confirmar personalmente al desgraciado artista. Al efecto, el prelado se trasladó esta mañana, a las diez, a la posada en que se hospedaba el clown, *en el dormitorio del cual se improvisó un altar, y revestido de pontifical dirigió sentida exhortación al enfermo, bautizándole y confirmándole..*

El acto revistió gran solemnidad. Fueron padrinos el gobernador militar de la plaza, coronel de Artillería, señor Pardiñas, y doña Victoria Parish, hermana del propietario del cico «Parish», de Madrid, que vino expresamente para este acto.

Tenemos aquí, como en cualquier relato del escritor asturiano, la mezcla de elementos trágicos (la muerte) y cómicos (a nivel superficial, el payaso; en el fondo, la ceremonia social con las autoridades eclesiástica y militar).

Debajo de la noticia aparecen unas frases sueltas:

Manolín Corina y la filoxera.
Las hermanas Frías (de temperamento muy cálido).
Cesta de cangrejos en el coche (o tranvía).

A la derecha hay unos esbozos de historias más largos:

La madre mentirosa, exagerada, y la hija sorda, en visita. La hija pregunta de qué se trata en la conversación, y sin enterarse, sólo diciendo la verdad, va descubriendo las grandes mentiras de la madre.

El obispo con lujo (sedas, encajes, joyas), la cortesana de Alejandría. *Nota en la página enfrentada:* Fumando todo el día águilas imperiales (como Harris, el anticuario) en boquilla, con piedras preciosas, que limpia a cada paso con una pluma de pavo real. *Un familiar le trae los cigarros en una arqueta de reliquias, bizantina, de la catedral. Las cosas vuelven a su origen (origen oriental de la Iglesia, obispo = sátrapa), concluyen como empiezan.*

Papa, que siendo nuncio en Madrid contrajo una blenorragia.

Despertador del biólogo—histólogo—Río Hortega: la vejiga a medias evacuada.

Secando la tinta en la cal de la pared.

Esfera reloj; recordatorio.

* * *

El segundo recorte pertenece a *El Sol* del 8 de agosto de 1928 y dice así:

San Vicente de la Barquera, 6 (diez mañana).—Ayer falleció en ésta don Manuel de la Torre, comandante retirado de Infantería. Residía aquí desde hace más de veinte años, sin trato alguno ni con su familia ni con los naturales de ésta. Su única ocupación era cuidar y alimentar los pájaros, que en numerosas bandadas acudían a recibir alimento de sus manos. Por esas manías, más que por su nombre, era conocido por el de «el Loco de la Barquera».

Abierto su testamento, deja heredero de su fortuna, que asciende a bastantes miles de duros, al Ayuntamiento de Berlín, para que éste la invierta en obras de caridad y establecimientos benéficos. Trece onzas de oro serán, según dispone el testador, adjudicadas en propiedad y como arras a una alemana virtuosa que contraiga matrimonio civil. Lega además a dicho Ayuntamiento berlinés una caja que encierra, dentro de otra de palosanto, dos plumas de ave, hermoso y confirmado regalo de un cuervo, excelsa recompensa a su vida de sufrimientos y sacrificios y premio a su constante amor y trato con la Naturaleza.

Da disposiciones para su entierro, que desea sea civil. Ordena que sobre su tumba se erija un modesto monumento, con pequeñas figuras de bronce representando a sus únicos amigos durante estos veinte años que aquí ha vivido: un pato silvestre, una gaviota, un mirlo, un gorrión, un tordo y algunas otras aves en distintas actitudes; todo muy especificado. En una losa de mármol se grabará una mariposa con las alas extendidas; debajo, su nombre y apellidos y el año de su muerte. Desea que para cubrir sus restos se utilice la tierra de un trozo de sierra brava, donde ha pasado tantas horas y en la que ha cultivado unas flores, que junto con los pájaros constituían todos sus afectos. Coronará el monumento una columna truncada, rematada por un cuervo con las alas abiertas.

Desea ser amortajado con traje de americana y una corbata verde, y que en su entierro no vaya otro acompañamiento más que las dos sirvientas que le han asistido durante estos veinte años; traza asimismo

el itinerario a seguir, que ha de ser precisamente el mismo que él recorría a diario en sus solitarios paseos.

Aparte el legado general de sus bienes al Ayuntamiento de Berlín, dejó selladas y precintadas dos cajitas para que sean enviadas, la una, al embajador de Alemania en Madrid, y la otra, conteniendo su cadena y reloj de oro, a doña Pilar Echagüe, de San Sebastián. Deja también unos modestos recuerdos a sus fieles sirvientas.

Creyendo haber sido toda su vida víctima de odiosas e injustas persecuciones, lega las más tremendas maldiciones a personas e instituciones que para la mayoría de los mortales son respetables y respetadas. Ensalza el genio y a la nación alemanes, y maldice de Inglaterra y Francia.

Los que quieran dedicar un piadoso recuerdo a la memoria de mis sufrimientos—termina diciendo—, sea su oración respetar a los seres que por hermosa misericordia de Dios alegraron mi vida con su cariño y me alentaron el doloroso camino. No soy cristiano. Dirijo a Dios mis oraciones con viva fe, y creo que la humanidad no está abandonada de su Creador.

El Juzgado se ha hecho cargo de los valores y efectivo hallados en la casa, disponiendo el entierro civil, que se ha verificado esta mañana. Se espera que el testamento sea impugnado por los familiares del finado, considerando a éste como un perturbado, así como que se opondrá a tal impugnación el Ayuntamiento de Berlín, no tanto por la cuantía de la herencia, unas 100.000 pesetas, como por ser expresión de la sentida e intensa germanofilia de su autor (Febus).

A veces, efectivamente, la vida parece imitar al arte: un germanófilo extravagante, un testamento pintoresco, un profundo pesimismo vital... Parecen elementos de un cuento de Pérez de Ayala. El escritor, como la otra vez, anota unas frases sueltas:

El maniquí de mimbre.
Haciendo solitarios le dolía el morrillo.
Mascota (Leví); sombrero flexible.

Luego aparecen esbozos de historias:

Señora (de la tienda de los chinos) enriquecida con mantones de Manila, deja su fortuna a la iglesia y vecinos (cincuenta) de su pueblo. Nota al pie: Pueblecillo de Sierra de Cameros, con acceso por camino de herradura. Sigue la historia: Un cáliz de oro, con todas las piedras de sus joyas embutidas, y una capellanía de 3.000 pesetas anuales, con obligación de misa diaria, capellán que debía nombrar el obispo de Calahorra, el cual, al cabo de los años, no tuvo a bien nombrarlo, por disfrutar él mismo de la renta.

Evidentemente, el legado pintoresco del germanófilo le ha inspirado a Ayala una historia de otro legado, éste con matiz anticlerical. Aparecen luego otros esbozos:

Historia de Salvatella y la Morena.

Historia del general severo que reprende a su hijo (capitán o comandante) delante de invitados, en una comida, en su casa. El hijo se levanta después de la fiera reprimenda, se dirige a la chimenea y se pega un tiro.

En un naufragio («Titanic»), a los que se asen a las barcas de salvamento les cortan a hachazos las manos por la muñeca. A los remeros ya fatigados (inútiles) los arrojan al mar.

Adviértase que estas notas de Pérez de Ayala están escritas en estilo telegráfico y que no cuida la ortografía ni la puntuación.

La siguiente noticia pertenece a *El Liberal,* de Bilbao, 25 de julio de 1928. Dice así:

Almería, 24.—Comunican de Híjar que para ayer se había concertado la boda de una bellísima joven de veinte años, hija del propietario de un cortijo. Acudieron muchos invitados al acto, y al novio, también hijo de un acaudalado labrador, acompañaban muchos mozos de la localidad.

Poco antes de ponerse en marcha la comitiva desapareció la novia. En seguida salieron varias personas a buscarla, y tras ellas, el novio. Cuantas gestiones se hicieron resultaron infructuosas, en vista de lo cual, decepcionados los invitados, decidieron regresar a sus casas.

Uno de los invitados, cuando se dirigía a su cortijo, distante unos ocho kilómetros, encontró en el camino, oculto en unos matorrales, el cadáver de un hombre. Se apeó de la caballería que montaba, y al acercarse vio que el cadáver era el de un hermano suyo, de treinta y cuatro años, apellidado Montes Cañada y pariente de la novia. Inmediatamente acudió a buscar auxilio en los caseríos de los alrededores.

La Guardia Civil comenzó también a practicar pesquisas, encontrando oculta, en un lugar próximo al en que había aparecido el cadáver de Montes, a la novia, cuyas ropas estaban algo desgarradas. Cerca del cadáver aparecieron también los pendientes que llevaba la novia.

La muchacha declaró que, de común acuerdo, se había fugado con Montes, y que cuando llegaban a aquellos lugares, les salió al paso un enmascarado, que hizo cuatro disparos sobre Montes, el cual cayó muerto instantáneamente. El cadáver presenta un balazo en la cabeza, otro en el pecho y dos en el vientre.

Ha sido detenido el novio, el cual niega toda participación en el crimen. Como el asunto está muy confuso, el Juzgado y la Guardia Civil

practican gestiones para aclarar el suceso. Se cree que cuando el novio salió a buscarles, les encontró y disparó sobre el raptor, y que la novia no ha querido delatarle.

La novia presenta algunas lesiones en la cara y en los brazos, lo que parece indicar que sostuvo lucha con alguien. Estrechada a preguntas, dijo que no pudo conocer al agresor de su primo.

La caballería que utilizaron la novia y su amante para fugarse ha sido encontrada en el cortijo, sospechándose que fue llevada allí por el propio agresor.

Esta «boda de sangre», que inspiró la célebre obra de García Lorca, ha sugerido a Pérez de Ayala un cuento también sanguinario y trágico. Es éste:

Criada (loca; aunque nadie lo sospecha) que tira a un niño de nueve años, a las siete de la mañana, estando dormido, por el balcón del patio de luces, y lo aplasta. Piensan que el niño cayó. Otras criadas vieron arrojarlo. La autora niega. La madre del niño defiende a la criada, tan incapaz del acto, tan cuerda y bondadosa parecía. Averíguanse luego otros actos de locura; incendio de una casa en su pueblo, etc.

Viene luego una serie de bromas lingüísticas basadas en las equivocaciones de alguien que no conoce bien el español. Me parece claro que esto está inspirado en la propia esposa del novelista, Mabel Rick, norteamericana, que toda la vida cometió estas equivocaciones. Según se cuenta, su marido no quería que aprendiera bien el español, pues se divertía mucho con ellas. La anotación dice así:

Disparates gramaticales y léxicos de la extranjera: remolacho (remolino); mandíbula (badila); en casa tenemos un par de pelotas (paletas); comadrejo; aplastar (aplazar); pandulla (pandilla); pequeño aborto de obispo (una avispa de cría).

Siguen luego varias frases sueltas:

Desproporción entre pequeñas causas y grandes efectos; los tirantes abrigan.

Dos hermanas que se parecían (y se oponían) como una cereza y una guinda.

Personaje que usa masticador artificial.

Un simple nombre de personaje: *Doña Matilde Forero.*

Una comparación:

Anémona (anemoné, numquem se aperit nisi vento aspirante): como el viento mueve la barca; la vela, que necesita del viento, o la anémona,

para abrirse (temperamentos que en la paz y silencio no manifiestan su potencialidad).

Y vuelven los esbozos de historias:

Serafín (de Mistio) deja sobre la cabeza del jabalí recién matado su chaqueta, para que no lo coman las zorras durante la noche, ya que por oscurecer inminentemente tiene que volver al pueblo, y dejar hasta la siguiente mañana abandonada la pieza. El jabalí herido desafiando sobre un (?), como toro bravo.

Madre de Grau. Cada vez va a menos. Se va a mudar a una casa más barata. La visita un amigo del hijo, que cree obligado a prodigarle consuelos, confortaciones morales. Ella, sentada sobre un baúl, imperturbable, estoica y enfática, dice: «Las naciones nacen, crecen y perecen. Egipto... Fenicia... Grecia... Roma... El sacro romano imperio, etcétera...» (disquisición histórica).

J. R. J., siendo novio de Z. C., dice a una amiga común, M.ª M.: «Mañana le daré a usted un par de ligas para que se las regale como cosa suya a Z. No puedo verla con las botas arrugadas y acordonadas, de pantorrilla abajo».

El joven Sota ve un negocio en casarse con la señorita multimillonaria Mena. S. tiene una amiga antigua. Antes de la boda, S. celebra una comida de despedida de soltero con su amiga y otros amigos. Disputa de reproches. S. da a su amiga un puñetazo que le rompe la mandíbula. La amiga nombra abogado, que exige indemnización considerable por el desperfecto y como compensación del abandono. La madre de S., en unión de su confesor, se ven con la amiga, muchacha infeliz, la embaucan y logran zanjar el asunto por una cantidad irrisoria. Cede la amiga, renuncia al proceso. Furia del abogado (todos los trámites se han hecho a espaldas suyas).

Esteban Collantes, y caída pantalones Senado.

Maroto y Bertrán, se casan por dinero con dos muchachas ricas. La suegra se enamora de Bertrán; manejos y combinaciones para que pase todo el dinero a Bertrán (sic). *Mujer de Maroto, ni un cuarto. Una buena mujer. El marido la avasalla y maltrata; vive como secuestrada. Dos hijos sordomudos—herencia patológica paterna—. Presunción y agrura de M.*

¿Es usted un triángulo isósceles? (pregunta a un individuo, muy abstracto, Chesterton).

El hombre de cabeza muy gorda, que para bautizarlo necesitaron vaciar casi la pila.

Escamas de pescado en la red seca.

El pan..., lo más popular, tradicional, necesario, imprescindible, antiguo y de siempre, para ricos y pobres.

Y... la pana.

Quia. Si la pana es de anteayer. Cuando era niño cantaban: Tú cómprate unos calzones / de los que llaman de pana / para que vayas a misa / domingo por la mañana. De esos que llaman de pana... La pana era algo flamante, inaudito (apenas audito) y extraordinario.

Cuando me sienta cansao / y de cantar esté ronco / me sentaré sobre el tronco / de algún mamey colorao / contemplaré embelesao / la llanura y la colina / y sobre la verde y fina / cáscara del limoncillo / con la punta del cuchillo / pondré el nombre de Rufina... Guajirito de mi pensamiento / canta, canta despacito.

Rodrigo Uría. Fábrica de quesos. Emulsión Scott a las terneras.

Don José Hurtado, Rafaelita. Amor en la imaginación, inconsciente. Aspira a realización plena legal: matrimonio, hijo (todo inconsciente). La casa, y una vez madre, se desembaraza del marido. «Hazte cuenta te han violado». El hijo como cuyo. Aldeano que lleva la vaca al toro para tener una ternera.

Baño de leche de burras de La Laguna.

Baño champagne amigo Eduardo VII.

Martínez Sierra y C.ª

Plazas de serenos y pobres, compradas a precios soberbios (pobres de pórticos de iglesia; expulsan al intruso, como pollo advenedizo en gallinero). Efecto sobre el niño que sale de noche por vez primera a la verbena: lo que más le llama la atención es el sereno.

Manzano podado que florece fines de agosto, engañado cree es primavera. Al verlo Losema le entra risa (efecto de no comportarse el manzano conforme a la conducta que se le atribuye).

Mina y su criada beata viven en casa donde abundan nidos de amor irregular. Criada se entremete vida entretenidas. A fraile y monjas mendicantes: «no entre en ese piso, vive una mala mujer». Líos. Rusa entretenida: «a ésa (Mina) le quito el marido». Mina deja casa amueblada y va con marido vivir casa padres.

Al que exclama: ¡si fuese rico! ¿En qué gastaría usted un millón de dólares anuales? Por obligación. Cuento.

Esta es la única vez, si no me equivoco, en que aparece explícitamente la finalidad de un apunte.

* * *

La siguiente noticia es de *El Sol* y no lleva fecha, aunque, por la de la agencia, debe ser del 3 de agosto de 1928. Dice así:

EDISON BUSCA UN SUCESOR. (Servicio especial de «EL SOL».) Y PARA HALLARLO SOMETE A LOS SOLICITANTES A 54 PREGUNTAS. Londres, 2 (cinco tarde).—El inventor Edison busca un sucesor, y para hallarlo ha preparado una lista de 54 preguntas, que se refieren a conocimientos generales y especializados en física, química, matemáticas, literatura, etc. Han sido elegidos 44 jóvenes entre los 48 Estados de la Unión para responder al cuestionario.

Entre las preguntas que formula Edison figuran las siguientes:

Para obtener el éxito, ¿sacrificaría usted el amor o el honor, la reputación o la comodidad?

¿En qué forma gastaría usted un millón de dólares?

Se ve claramente que ésta ha sido la inspiración para el anterior esbozo de cuento, aunque lo escribiera en la página precedente. Siguen las preguntas de Edison:

Si se viera abandonado en una isla desierta en los trópicos, sin herramientas de ninguna clase, ¿cómo se las arreglaría para desplazar una roca que pesara tres toneladas en un espacio de 100 pies horizontalmente y a una altura de 15 pies?

Edison acepta que esta prueba no le dará el medio de descubrir un superhombre, pero que es la mejor que ha encontrado para llegar a su finalidad (Febus).

Más abajo, otra noticia completa la información. Dice así:

HA SIDO ELEGIDO UN HIJO DEL OBISPO ANGLICANO. Nueva York, 3 (dos mañana).—El joven Wilbur Huston, de dieciséis años de edad, ha sido designado como presunto sucesor del famoso Edison, siéndole concedida la bolsa creada por el inventor para realizar estudios durante cuatro años y ponerse en condiciones de continuar las investigaciones del donante (Fabra).

Esta vez, Pérez de Ayala sólo anota una metáfora: *Cocotchas—en salsa verde—tiroides de merluza. Comidas españolas.*

* * *

El último recorte no lleva fecha, pero por la de la agencia debe ser del mismo día que el anterior. Dice así:

UNA CUPLETISTA QUE FUE FAMOSA POR SUS AMORIOS SE PROPONE INGRESAR EN UN CONVENTO. Zaragoza, 2 (dos y media tarde).—Podemos comunicar hoy una noticia de alguna actua-

lidad local, si bien se refiere a hechos pasados, que están inéditos, y que, al parecer, tendrán una continuación. Es la protagonista una bella artista del «couplet», de espléndida belleza otoñal, muy conocida en los escenarios de Europa y América e hija de Zaragoza. Reforzando las señas, diremos que fue novia del más famoso torero mejicano, con el cual estuvo a punto de casarse, y años después fue también novia de otro torero aragonés, igualmente famoso por su singular arrojo.

Dicha artista ingresó en los primeros días de junio en el convento de la Consolación, situado en la calle de San Boto, casa de religiosas dedicada especialmente a retiro de señoras que no tienen familia, o que si la tienen deciden apartarse del mundo para disponerse a morir. Para la artista se preparó una habitación con arreglo a los estatutos, y la resolución de la bella cupletista se tomó y sigue tomándose como prólogo de otra resolución de mayor vocación y misticismo.

El ingreso de la bella, elegante y enjoyada artista en dicho convento produjo dentro de la casa la expectación y la curiosidad que son de suponer entre las madres, hermanas, señoras retiradas y la servidumbre. Permaneció en dicha casa todo el mes de junio y la primera quincena de julio. Por esta fecha salió del convento para visitar a una parienta próxima que reside en esta ciudad, y en aquella casa sufrió una seria indisposición, que le impidió regresar al convento. Días después, hará seis u ocho, fue trasladada a una playa del Norte, donde convalece; pero ordenó que se le reservara la habitación que había ocupado en el convento, donde ejemplarizó a todos con su conducta y espíritu religioso.

La habitación acusa algún refinamiento, pero sin salirse de la modestia: una cama de hierro dorado, una butaquita, una mesa y un reclinatorio bajo un crucifijo. En el convento fue recibida la artista con ciertos prejuicios, que pronto desaparecieron, y hoy todos comentan con sentidos elogios la corrección y la piedad de la popular artista, cuyo regreso desean.

No es extraño le llamara la atención a Pérez de Ayala tan celtibérica noticia. Esto es lo que escribe debajo:

Ingenuidad de Tapia (trasplantar cedro al son de la banda, en procesión, con toda la familia et sic de caeteris).

Gaspar Jovellanos...

Quizá se refiere Pérez de Ayala a su amigo el doctor Tapia, y el amor a los árboles le ha traído a la memoria el nombre de Jovellanos. Sigue:

Profesor Instituto Teruel. Vive solo con su madre. Sucísimo. Tiene innumerables gatos y perros. Usa hondas faltriqueras en el pantalón. Va

él a la compra y las llena de provisiones, cordilla, huesos, botellas, etc. Gran latinista y litúrgico. Muy de mañana va a la catedral: se entromete en el rito: color, liturgia, etc. Ayuda a todas las misas. Muere la madre. Llama a su íntimo el deán (profesor religión Instituto). Le halla celebrando el oficio de difuntos. El espectáculo es tan repugnante que el deán enferma tres meses. Traslado a Madrid. Va a funeraria o iglesia parroquial encargar propio entierro y funerales, hora fija. Vive solo. Al bajar porteros que le subieron desayuno crúzanse con empleados funeraria. A la hora, muere.

Sandoval (el médico) matrimonio funesto y vida misteriosa.

Zenón—opiniones.

La masturbación. Respuesta de Diógenes: «Si pudiera asimismo satisfacer el hambre, restregándome la tripa...». La masturbación no es antihigiénica, ni acarrea necesariamente enfermedades terribles y la muerte. Ocurre como con la comida y la gula. Una cosa es la masturbación temperada, metódica, y otra el abuso.

Estos rústicos eligen mujer como una vaca en el mercado. ¿Cómo se han podido enamorar de esas mujeres feísimas, agigantadas, de formas y ademanes hombrunos, más bien talludas y entradas en años que adolescentes? No se han enamorado: las han traído a casa por razones económicas, como una vaca que no sea ya novilla, pues no pare, ni da leche ni es fuerte para trabajar en la carreta ni el arado, sino ya vaca hecha que provea a todos estos menesteres y provea a estas necesidades.

Aureliano Beruete y mujer. Terán, etc.

En otro tiempo los aldeanos pobres del reino de Nápoles acostumbraban maldecir (echar conjuros) a los favoritos del rey cuando no llovía.

Oficial de aviación: solicitud: «Como quiera que tengo la cruz del sitio de Gerona, donde no estuve, ni pude estar, y la del sitio de Zaragoza, donde no estuve ni pude estar, y etc., solicito la cruz de las campañas de Marruecos, con mayor justicia, donde si no estuve pudiera estar» (consultas resto anécdota con hermano Pablo Róspide).

Y después de un espacio en blanco, en la página siguiente, una simple mención, también enigmática: *Emiliano Iglesias y mujer.* Ahí acaban las anotaciones de Pérez de Ayala, después de haber llenado solamente la tercera parte del cuaderno.

* * *

Al transcribir las notas de este cuaderno he querido sólo ofrecer a los estudiosos de Pérez de Ayala un material que me parece interesante, por sí mismo y por la relación que pueda tener con el proceso creativo. Ade-

más, creo que nos ofrece alguna luz complementaria sobre el narrador asturiano.

Al elegir estas noticias para recortarlas, Pérez de Ayala se está definiendo un poco a sí mismo. Su visión del mundo es irónica, tragicómica, un poco despectiva. Su humor es variable, agridulce, algo maligno. Como escribió Valle-Inclán, con versos que pueden aplicarse muy bien a este cuaderno:

... y sonríe Pérez de Ayala
con su risa entre buena y mala.

ANDRES AMOROS

Bretón de los Herreros, 65
MADRID

PEREZ DE AYALA Y LA NOVELA MODERNISTA EUROPEA [1]

La crítica y la historia literarias son ciencias imprecisas, y su imprecisión no se evidencia mejor que en los intensos debates provocados por la clasificación de las obras según los géneros y los movimientos literarios. Afirmar que una obra es una novela picaresca o un drama surrealista no es, por supuesto, enunciar ningún juicio crítico, pero sí sirve para orientarnos en la ardua tarea de comprender cómo evoluciona la literatura, sirve para ayudarnos a seguir escribiendo los sucesivos capítulos de nuestra historia cultural. El movimiento artístico que corresponde a los principios del siglo XX es el modernismo, término que va ganando en popularidad y precisión gracias a la labor asidua de importantes críticos ingleses y norteamericanos [2]. En este artículo quisiera sugerir tentativamente que la obra narrativa de Ramón Pérez de Ayala merece ser considerada dentro del contexto de la revaloración crítica ofrecida por el concepto *Modernism.* La crítica hispánica suele estudiar la literatura española desde el punto de vista del modernismo hispanoamericano o de la generación del 98, movimientos que, en opinión de muchos críticos, se excluyen mutuamente [3]. En realidad, un escritor como Pérez de Ayala tiene puntos de contacto con ambos movimientos, pero su obra exhibe además un parentesco estrecho con el movimiento de renovación que caracteriza el arte europeo de las primeras décadas del siglo XX.

Antes de considerar la obra de Pérez de Ayala quisiera hacer unas observaciones generales sobre el modernismo europeo. El término *Modernism,* aunque forma parte ya de nuestro vocabulario crítico, está

---

1 En este artículo los términos 'modernista' y 'modernismo' se emplean con un sentido poco frecuente en las letras hispánicas. No se refieren al modernismo hispanoamericano, sino al movimiento europeo descrito en el libro *Modernism 1890-1930,* colección de ensayos preparados por MALCOM BRADBURY y JAMES MCFARLANE para la serie *Pelican Guides to European Literature,* Harmondsworth, 1976. La primera versión de este artículo fue leída en el Congreso de los Hispanistas Británicos e Irlandeses en la Universidad de Nottingham el 26 de marzo de 1980 bajo el título «Pérez de Ayala and the Modernist Novel».

2 Además del libro fundamental citado en la nota 1, las obras más importantes son: FRANK KERMODE: *Continuities,* Londres, 1968; DAVID LODGE: *The Modes of Modern Writing,* Londres, 1977; G. JOSIPOVICI: *Tre Lessons of Modernism,* Londres, 1977; D. DAICHES: *The Novel and the Modern World,* Cambridge, 1960, edición revisada; P. FAULKNER: *Modernism,* Londres, 1977.

3 G. DÍAZ-PLAJA: *Modernismo frente a noventa y ocho,* Madrid, 1959; D. L. SHAW: *The Generation of 1898 and Spain,* Londres, 1975.

todavía en proceso de definición, y algunas de las dificultades inherentes en el término se evidencian por la creación de términos tales como *Paleo-Modernism, Neo-Modernism, Post-Modernism.* Se podría decir incluso que hay muchos modernismos o, al menos, que el término se refiere a varios movimientos artísticos que manifiestan rasgos comunes. Sin embargo, podemos afirmar con seguridad que el modernismo es un término histórico que ha de ser empleado como, por ejemplo, el realismo, y que se refiere a un movimiento en el arte europeo entre aproximadamente 1900 y 1930, período que comprende la totalidad de la creación novelística de Pérez de Ayala, quien inicia su carrera de novelista con la publicación en 1907 de *Tinieblas en las cumbres,* y la termina con *Tigre Juan* y *El curandero de su honra,* que aparecieron en 1926. El modernismo, pues, corresponde a la generación de Joyce, V. Woolf, Mann, Gide y Proust. La crítica actual, al contemplar retrospectivamente la época modernista, la enfoca de dos maneras principales. La aproximación al modernismo que más influencia ha tenido sigue la pista trazada por primera vez en el libro seminal de Edmund Wilson: *Axel's Castle,* que sostiene la tesis sumamente convincente de que la historia de la literatura moderna es la del *development of symbolism and of its fusion or conflict with Naturalism* [4]. Por otro lado, están los críticos que consideran que el nihilismo es la característica que más define al modernismo. Georg Lukács, por ejemplo, crítico muy hostil a los modernistas, pero muy perspicaz en su valoración de ellos, opina que *Kafka's angst is the experience par excellence of Modernism* [5]. Es decir, identifica el modernismo con una crisis general de fe o de creencias. Tal definición permitiría una correlación muy cómoda entre el modernismo europeo y la generación del 98, pero no se podría aplicar, por ejemplo, a las obras maduras de Pérez de Ayala.

A pesar de las divergencias críticas, lo que hay de implícito en el concepto del modernismo es la idea de una discontinuidad histórica, una ruptura neta con todo lo precedente, un rechazo de los valores artísticos del pasado. El modernismo implica el advenimiento de una nueva época caracterizada por una extensa conciencia de sí misma y que tiende hacia un arte anti-representacional que se esfuerza por superar lo real, por crear un orden independiente de arte: un arte que en vez de imitar la vida, la crea; un arte que sonda las profundidades de la conciencia del artista, que construye estructuras artísticas fuera de las categorías tradicionales del espacio y del tiempo. En sus manifestaciones más extremas, tal deseo lleva al autor a huir, dentro de las disposiciones de la

---

[4] EDMUND WILSON: *Axel's Castle,* publicado en 1931. Cito por la edición FONTANA, 1974, página 27.

[5] GEORG LUKÁCS: *The Meaning of Contemporary Realism,* Londres, 1963, pág. 136.

técnica, hacia un juego de sofisticación y de introversión. Las formas del mundo visible son tratadas como objetos estéticos distorsionados para satisfacer las necesidades de la visión del autor. Más que nada se rechaza cualquier identificación entre arte y viva, y la literatura modernista muchas veces se muestra irónica, escéptica, mofadora, a medida que intenta negar sus relaciones con el mundo tangible y visible. El modernismo, dada su liberación de los moldes ya existentes, acarrea con frecuencia una sensación de pérdida, de alienación, y se hace una literatura de crisis. Por esta razón, el modernismo implica una redefinición radical de la naturaleza y la función de la novela. La novela del siglo XIX, la realista, supone un consenso común de creencias entre autor y público en lo tocante a la moral y a la realidad y sustancialidad del mundo circundante. La nueva época se caracteriza por la fragmentación y la relatividad. Este hecho y otros, como el descrédito de la razón, una nueva conciencia del papel de lo subconsciente, el rechazo de la causalidad y de la lógica, la dislocación del lenguaje, son fundamentales para toda discusión de la ficción modernista. Sin embargo, estas preocupaciones surgieron de otras más viejas, y no se debe olvidar que si el modernismo parece denegar los valores del pasado inmediato, estaba más en deuda con el pasado de lo que quería admitir. El modernismo nos impresiona como algo nuevo, original, portentoso, pero en el fondo abarca el pasado y se presenta como una reorientación más que una repudiación de la tradición. Esta es la versión del modernismo que trata Stephen Spender en su libro fundamental *The Struggle of the Modern*[6], y su carácter resalta aún más en el título de la colección de documentos primarios del modernismo, *The Modern Tradition*[7], preparada por Ellmann y Feidelson. Además, los críticos ingleses han intentado establecer relaciones entre el modernismo y el romanticismo[8], y hasta cierto punto entre el modernismo y el naturalismo, y podríamos muy bien aislar como rasgo dominante del modernismo su deseo de abarcarlo todo, su fusión de muchas tendencias. Abarca a la vez la razón y la sinrazón, el intelecto y el sentimiento, lo subjetivo y lo objetivo, juega con las paradojas y las contradicciones, derriba las categorías ordenadas de pensar, destruye las relaciones familiares entre las palabras y los objetos, forja nuevas unidades. El modernismo es una sensibilidad de transición, equilibrada en imágenes ambiguas de síntesis totalizadora y de multiplicidad fragmentada. Si el modernismo es una sensibilidad de crisis, esta crisis se siente sobre todo en la novela, porque si la vida ya no se considera una secuencia ni la

[6] S. Spender: *The Struggle of the Modern*, Londres, 1963.
[7] Richard Ellmann y Charles Feidelson, Jr.: *The Modern Tradition*, Nueva York y Londres, 1965.
[8] G. Josipovici: *The World and the Book*, Londres, 1971

historia un proceso de evolución causal, la novela no se puede limitar a contar cosas: la novela modernista tiende hacia una lógica de metáfora o de forma. La novela se esfuerza por cumplirse o autentificarse como una imagen total, por realizarse como una obra de arte, descartando el mundo hasta que haya sido decretado y reconstruido en la obra imaginativa. Dada la complejidad del modernismo, este artículo tiene un fin muy modesto, que es el de señalar algunas características formales que indican un parentesco entre la obra narrativa de Pérez de Ayala y la de los grandes autores europeos a quienes denominamos modernistas. No se trata de un trabajo rigurosamente comparativo, sino más bien de un intento de hacer resaltar la dimensión moderna y europea de la ficción ayalina.

En general, se puede decir que la tendencia natural de la novela del siglo XIX fue hacia la vida o la realidad, y que la de la novela del siglo XX es hacia el arte o la técnica. El modernismo, en efecto, se encuentra en plena tensión entre las dos tendencias, entre la novela concebida como imitación o representación y la novela como actividad autónoma, es decir, entre un concepto mimético y un concepto poético del arte. El modernismo es la realización de la potencialidad simbolista de la ficción (o más bien, el modernismo en la novela corresponde al simbolismo en la poesía), pero la novela tradicionalmente se ha inclinado hacia lo real, y el novelista siempre ha dado por sentado que narrar es representar una realidad que existe antes e independientemente del acto de creación. La novela modernista parte de premisas totalmente distintas porque se propone hacer frente a la complejidad infinita de la realidad, a la pluralidad de perspectivas que se abren una vez que se reconoce la subjetividad de cada individuo, situación que no se expresa en ningún sitio mejor que en el primer capítulo de *Belarmino y Apolonio, locus classicus* del perspectivismo, en el que don Amaranto de Fraile señala la desintegración de la realidad como la característica definidora de nuestra época, y expresa su nostalgia por aquel pasado cuando el hombre tenía acceso a aquel «conocimiento íntegro» que ya no es posible en el mundo moderno. Reconocer que el mundo es distinto para cada uno de nosotros le plantea un problema a Pérez de Ayala, quien quiere buscar una forma que traduzca la complejidad de la vida y al mismo tiempo mantenga la coherencia y unidad artísticas. Aquí reside el desafío y el logro máximo del modernismo: no sólo reconoce el caos y la complejidad como elementos esenciales de la situación moderna, sino que crea estrategias formales para hacer frente a aquel caos y aquella complejidad. Las novelas de Ayala fragmentan la realidad, sí, pero son a la vez intentos de realizar el deseo algo ambicioso del autor, deseo que comparte con André Gide, de escribir «la novela integral, que se propone abarcar la realidad ente-

ra»[9], de crear una forma literaria que exprese la inmensa complejidad de la experiencia, que pueda presentar la realidad fragmentada y entera a la vez. El problema del arte es el de ver «lo uno en lo múltiple y la continuidad en el cambio»[10]. James MacFarlane observa que *the defining thing about the Modernist mode is not so much that things fall apart but that they fall together*[11]. La idea de la ficción integral es algo que Ayala comparte con los autores modernistas. Ayala concibe la novela en términos de una síntesis superior de arte y vida y, por consiguiente, le concede a la imaginación creadora un papel sumamente importante. Cuando escribe que: «Por el conocimiento estético vamos tomando posesión del mundo exterior y de nuestro mundo interior mediante nuevas formas» (III, 565), se identifica claramente con la inspiración directora del modernismo: la coherencia del arte provee la significación que falta en la experiencia cotidiana. Una estética así concebida contribuye a destruir los moldes y las estructuras de la novela tradicional, porque implica que la vida imita al arte: creamos la realidad a medida que la percibimos a través de estructuras mentales cuyos orígenes son culturales. El arte tiene el poder de cambiar estas estructuras. Ayala escribe en *Belarmino y Apolonio* que «conocer es crear» (IV, 98), es decir, el acto de crear se hace acto de conocimiento, el tema de cualquier novela reside en su propia forma. Estamos delante de un punto de vista totalmente perspectivístico. La idea está presente ya, desde luego, en Schopenhauer: «El mundo no es sino mi representación». Saussure, cuyas teorías lingüísticas tienen mucho que ver con el modernismo[12], sostiene que *c'est le point de vue qui crée l'objet,* y Ayala también, en una frase tantas veces citada de *Belarmino y Apolonio,* afirma que «hay tantas verdades irreductibles como puntos de vista» (IV, 218). Ayala reconoce la multiplicidad y la variedad del universo, pero sostiene que la totalidad y la unidad pueden conservarse si se adopta una perspectiva estable. Comparemos esto con la observación hecha en *To the Lighthouse,* de Virginia Woolf. James Ramsay, mayor ya, se acerca al faro y compara su aspecto de ahora con la visión de él que había tenido de niño: *So that was the Lighthouse, was it? No, the other was also the Lighthouse. For nothing was simply one thing*[13]. Si se multiplica las perspectivas, la verdad no es simplemente la suma de las distintas perspectivas, sino la relación que se establece entre ellas. Aunque no voy a tratar muy extensamente el

[9] *Principios y finales de la novela,* Madrid, 1958, pág. 24.
[10] *Obras completas,* 4 vols., Madrid, 1964-69; vol. IV, pág. 1125. Todas las citas que corresponden a esta edición están incluidas en el texto del artículo en la forma (IV, 1125).
[11] «The Mind of Modernism», en *Modernism* (cit. en la nota 2), pág. 92.
[12] Ver el ensayo de JONATHAN CULLER en «Modernism: a Symposium», en *The New Review,* número 10, enero 1975, 13-18.
[13] V. WOOLF: *To the Lighthouse.* Cito por la edición Penguin, Harmondsworth, 1964, pág. 211. Publicada por primera vez en 1927.

tema del perspectivismo ayalino (lo han hecho ya críticos eminentes, como M. Baquero Goyanes y Frances Wyers Weber)[14], sí que voy a insistir en el concepto del texto como un sistema de elementos interrelacionados. Para el modernista, una de las relaciones más importantes es la del presente con el pasado. Ezra Pound, por ejemplo, llega hasta afirmar que *all ages are contemporaneous*[15], y T. S. Eliot opina que *the historical sense involves a perception not only of the pastness of the past, but also of its presence,* y agrega que *the whole literature of Europe... has a simultaneous existence and composes a simultaneous order*[16]. No nos extraña, pues, que muchos críticos identifiquen la sincronicidad como un elemento esencial del estilo modernista, y por eso voy a concentrar mi estudio del modernismo ayalino en esta noción de la sincronicidad, interpretada como: *i)* un intento de narración simultánea; *ii)* el empleo de la literatura del pasado en la nueva obra, y *iii)* los aspectos atemporales de la experiencia psicológica.

Todas las novelas de Pérez de Ayala son experimentales hasta cierto punto, pero ninguna técnica suya ha suscitado tanto interés como la de la doble columna que encontramos en *El curandero de su honra.* Esta técnica es, al parecer, una tentativa de sustituir la linearidad cronológica por una perspectiva sincrónica. Esta parece haber sido una preocupación constante de Ayala, porque la discusión entre don Amaranto y el narrador en el segundo capítulo de *Belarmino y Apolonio* se basa en la insuficiencia de los recursos narrativos para producir los efectos de sincronicidad. En este capítulo se nota un eco posible del *Laocoön,* de Lessing: don Amaranto intenta definir los límites de la pintura y de la narración. La forma de la pintura es espacial y tiene que ser percibida en un instante como una imagen total. La forma en la literatura, especialmente en la novela, es temporal. Esta observación corresponde directamente al deseo que tenían los autores modernistas de destrozar el orden discursivo y sucesivo de la narrativa tradicional y sustituirlo por un diseño sincrónico. Este capítulo, además, es típicamente modernista porque pone las preocupaciones teóricas del novelista, los problemas y las ansiedades del arte de novelar en el centro mismo de la obra. La «maldición originaria del novelista» deriva de las limitaciones del medio con el cual tiene que trabajar. La narración no puede evitar la secuencia, pero Ayala intentan buscar un orden alternativo fuera de la lógica implacable del tiempo. Como es bien sabido, *Belarmino y Apolonio* rechaza la presentación tradicional de los acontecimientos a lo largo de un eje lineal e impone

---

[14] M. Baquero Goyanes: *Perspectivismo y contraste,* Madrid, 1963; Frances Wyers Weber: *The Literary Perspectivism of Ramón Pérez de Ayala,* Chapel Hill, 1966.

[15] *The Spirit of Romance,* Nueva York, 1966, pág. 6. (Publicación original, 1910.)

[16] «Tradition and the Individual Talent», en *Selected Essays,* Londres, 1975, pág. 38.

sobre los acontecimientos un diseño que difiere de la cronología normal. Pero la novela no puede escaparse del tiempo completamente, ni en el sentido del tiempo que se lleva leyendo la obra ni en el sentido del tiempo ficticio de los acontecimientos narrados. Un poema imagista podría muy bien, según el dictamen de Ezra Pound, presentar *an intellectual and emotional complex in an instant of time*[17], pero le resulta más difícil al novelista hacer parar el flujo del tiempo narrativo. En la mayoría de las novelas modernistas podemos descubrir y construir una cronología normal. En *Belarmino y Apolonio,* por ejemplo, si fijamos nuestra atención en Pedro, las distintas partes de la novela se encajan perfectamente. La narración del cura proporciona un esqueleto de referencias cronológicas, pero no se debe olvidar que es un esqueleto, nada más, y no la sustancia y meollo de la novela. En cambio, si nos fijamos en el narrador vemos que los elementos de la narración son yuxtapuestos según su valor relativo. Nos damos cuenta de la variedad potencial de las interpretaciones que podemos dar a la existencia: adoptar una perspectiva en relación de la cual todo se ve acarrea inevitablemente una modificación de lo que se ve. La novela sugiere que no hay ninguna realidad estable y que las cosas se definen según su relación con otras cosas. El credo artístico de Braque es típico: «No creo en las cosas, creo en las relaciones», y el filósofo A. N. Whitehead opina que *every entity is to be understood in terms of the way it is interwoven with the rest of the universe*[18]. En *Belarmino y Apolonio,* Lirio apoya la convicción modernista que la imaginación humana construye el mundo que percibimos, y la novela ejemplifica esta convicción desintegrándose en distintos puntos de vista: hay tres versiones del relato, la calle se ve desde dos perspectivas opuestas, la novela tiene como marco un prólogo y un epílogo que se contradicen. La realidad parece no existir independientemente del acto de percibir, y la manera de percibir también se hace un objeto de investigación por parte del novelista. La validez de la novela la otorga la relación entre sus propias perspectivas, y la obra entera puede parecer generada por el deseo del artista de solucionar un problema técnico. Encontrándose delante de una realidad fragmentada en «miríadas de imágenes», el modernista hace frente a la multiplicidad fraguando una nueva entidad, el «breve universo» de la novela, que existe, en primer lugar, como un sistema o una estructura de dependencias internas. La obra no es principalmente mimética: su referencia primaria es reflexiva. La definición de la «forma espacial» que formuló Joseph Frank es muy útil para comprender la organización formal de una novela modernista[19]. Por su-

[17] Citado en *The Modern Tradition,* pág. 143.

[18] A. N. Whitehead: *Science and the Modern World,* Londres, 1927.

[19] «Spatial Form in Modern Literature», en *The Widening Gyre,* N. Brunswick, 1963, páginas 3-62.

puesto, la «especialización», cuando se refiere a una novela, no es más que una metáfora, pues la novela no tiene realmente una organización espacial. Sin embargo, cuando el flujo temporal de una narración se interrumpe, la atención del lector se fija en el juego de relaciones dentro de la obra. La forma convencional de la narración se destruye y se mantiene la unidad por un principio de contrarreferencias constantes. En vez de seguir el curso de un relato, el lector tiene que discernir un diseño. Los antecedentes de esta técnica los encontramos ya en Flaubert. En *Madame Bovary* hay la escena famosa de los *comices agricoles,* en la cual Flaubert intenta reproducir el efecto de muchas cosas que ocurren a la vez dentro de un espacio temporal inmovilizado. Todo tiene que comprenderse simultáneamente. En la obra de Joyce, las técnicas de la alternación, la yuxtaposición y la repetición de palabras-clave subrayan la relación de las distintas partes de la obra con la obra entera. Me refiero, desde luego, a *Ulysses*. En la sección intitulada «Wandering Rocks», una frase de otra parte de la obra es introducida en un diálogo donde nada tiene que ver, excepto que se refiere al mismo momento temporal. El diálogo y el incidente forman parte de un solo diseño y así se mantiene la unidad dentro de la diversidad. Se transmite el efecto de la simultaneidad y el texto se afirma como un sistema de elementos interrelacionados. Claro que no se puede negar la afirmación de Frank Kermode que la sucesión temporal no puede evitarse en la novela [20], pero es innegable también que muchas novelas modernistas se distinguen por su corta duración temporal. *Ulysses* cuenta los acontecimientos de un día en Dublín; *To the Lighthouse,* los de dos días separados por un período de unos años; *Mrs. Dalloway* se extiende desde la mañana a la tarde. De Proust no se puede decir lo mismo, pero el concepto de la memoria involuntaria, que yuxtapone una sensación presente y una experiencia pasada, libera la experiencia de la sucesión temporal.

Podemos considerar la doble columna de *El curandero de su honra* en el contexto de los experimentos temporales aludidos. Los acontecimientos son yuxtapuestos no a base de causalidad o de secuencia, sino de semejanza y de simultaneidad, y el recurso adoptado por Ayala nos ofrece un ejemplo muy bueno de la manera en que los elementos de una obra modernista se organizan en una disposición que pide, ineficazmente, la comprensión instantánea. En realidad, la única manera de leer estas columnas es volver a leerlas constantemente porque están íntimamente relacionadas a un nivel lingüístico. Hay palabras, pensamientos e ideas que se repiten de una columna a la otra. Este efecto de la unidad dentro de la diversidad se refuerza gracias a la disposición de las palabras mis-

---

[20] Ver su excelente libro *The Sense of an Ending,* Londres y Nueva York, 1966.

mas en la página. Al lector se le exige que perciba la narrativa como un complejo de elementos yuxtapuestos dentro del mismo espacio temporal. Una de las consecuencias inevitables de este procedimiento es que hasta cierto punto el valor referencial del lenguaje se subordina a las manifestaciones mismas de las palabras tales como aparecen delante de los ojos del lector. El texto se refiere tanto hacia dentro como hacia fuera. Se llama la atención del lector a la realidad de la representación, tanto como a la representación de la realidad. A un nivel más general, podríamos decir que el estilo de Pérez de Ayala contribuye a que el lector reaccione así: su textura pulida y elegante nos hace saborear el lenguaje como lenguaje sin fijarnos demasiado en su significación. En vez de ver a través de las palabras, vemos las palabras mismas. *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* son casi una labor de retazos lingüísticos. A veces, Ayala manipula el lenguaje hasta hacer que sirva de base para la construcción de una escena entera: un diálogo entre doña Iluminada y Herminia acaba por ser un juego de palabras que explota los diversos significados de la palabra «querer». Hacia el final de la primera parte de *Tigre Juan,* la vida pasada de Juan renace en el presente, y esta parte de la novela se construye sobre las diferentes asociaciones de la palabra «apocalipsis», que se refiere, en primer lugar, a la resurrección del pasado mientras Juan vuelve a vivir los momentos más críticos de su vida. Luego, a causa de las asociaciones de culpabilidad y arrepentimiento que acarrea esta experiencia, surge la visión del juicio final cuando los cuerpos de los muertos se levantan: Juan se figura a los otros personajes representando una horrible danza de la muerte. Finalmente, la resurrección corporal de los muertos se manifiesta en la reencarnación de Engracia en la persona de Herminia, otro ejemplo más de la fusión de pasado y presente. Una sola palabra, en suma, engendra un complejo de asociaciones con las cuales termina el *Adagio.*

Otro método de los modernistas para llamar la atención del lector a la cualidad de artefacto que tienen sus obras es introducir un símbolo central alrededor del cual los elementos de la narrativa están dispuestos sistemáticamente: el faro de *To the Lighthouse,* por ejemplo, siempre presente, integra las diferentes perspectivas de los personajes. No hay nada en la obra de Pérez de Ayala que se pueda comparar con esta técnica, pero el motivo de la sangre que recurre en *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* desempeña una función análoga. Está presente desde el principio en el oficio de Tigre Juan, llega a ser un símbolo de su culpa, del crimen de matar a su mujer. Está igualmente presente en la sangre verdadera cuando se corta la mano por accidente; en los pies sangrientos de Herminia; en los ecos conscientes de la obra dramática de Calderón, *El médico de su honra;* en la purgación de la mala sangre,

y, finalmente, en la sangre que Juan transmite a su hijo. De modo semejante, hay un contraste constante entre la luz y la oscuridad (presente también en la obra de Calderón), pero que sirve de metáfora por el tema de la ceguedad y la iluminación. El mismo tema se implica en la creación del colegio de ciegos y sordomudos de don Sincerato, que sirve como imagen de la incapacidad del hombre de descubrir la verdad y percibir el mundo a través de los sentidos. La luz y la oscuridad se encuentran también en la caracterización de doña Iluminada y en las hogueras de la noche de San Juan. Estas hogueras tienen un papel importante en los ritos asturianos que se celebran en la noche de San Juan: el fuego representa al elemento masculino, y el agua, al femenino. Juan había sido identificado con el fuego por toda la novela, y el agua verdadera del arroyo que le atemperó la calenturienta imaginación prefigura su bautismo con el rocío matinal, al que se atribuye poderes curativos. Está relacionado con el motivo de la purgación. Existe, pues, una estructura interna de asociaciones y contrarreferencias en la novela, que nos permite considerarla como una novela en la que el diseño es más importante que el argumento. En otras palabras, es una novela cuya textura es marcadamente artística y en la que hay una preocupación incesante por la forma. Por supuesto, los realistas se preocuparon por el modo de narrar, pero esta preocupación no es tan intensa ni tan problemática que tenga que incluirse dentro de la obra imaginativa misma. La novela típicamente modernista se preocupa por su propia génesis, modo de composición, problemas técnicos. No se distingue el proceso creativo de la obra creada. *Belarmino y Apolonio* es una novela así introvertida: los principios que gobernaron su construcción están expuestos a la vista y a la consideración del lector. De este modo también Ayala subraya la divergencia entre su novela y la vida. La novela no es una representación del mundo ni una expresión directa del autor, sino que aspira a ser un artefacto verbal autónomo.

Ayala hace resaltar la autonomía de la literatura cuando se sirve de los modelos de la literatura preexistente para construir su nueva obra. Tal procedimiento es, además, otro aspecto de la sincronicidad. Bradbury y MacFarlane hablan de la técnica de «compactar» la contemporaneidad y la antigüedad, y T. S. Eliot observa que los novelistas modernos utilizan con mucha frecuencia *the mythical method* [21]. Los modernistas consideran la totalidad de la literatura como un sistema sincrónico. Notemos también que puesto que la novela modernista abandona las convenciones tradicionales del arte de novelar, sobre todo la idea de un argumento o trama, un paralelo mítico y literario ayuda a establecer un

[21] T. S. Eliot: «*Ulysses*, Order, and Myth», *Dial*, núm. 75, Nueva York, 1923, págs. 482-83.

orden estético alternativo, un orden que no está basado en la experiencia normal y que sitúa la nueva obra en el contexto eterno del arte. Se puede emplear la metáfora del palimpsesto para describir este fenómeno: el nuevo texto se escribe por encima del viejo. Los dramas de T. S. Eliot tienen como base las tragedias griegas; Picasso pinta cuarenta y cinco versiones de *Las Meninas; Ulysses,* de Joyce, está repleto de alusiones homéricas; Thomas Mann utiliza la leyenda faustiana. Los ejemplos podrían multiplicarse infinitamente. En las novelas de Pérez de Ayala la literatura desempeña un papel importantísimo. En *Luna de miel, luna de hiel,* y *Los trabajos de Urbano y Simona,* utiliza *Los trabajos de Persiles y Segismunda,* de Cervantes, obra igualmente basada en las antiguas novelas helénicas. De este modo, Ayala justifica su subversión de las prácticas realistas. Las antiguas formas de la literatura le permiten lucir su ingenuidad en el estilo y en la invención, dar rienda suelta a su imaginación sin tener que preocuparse por la lógica ni la verosimilitud. Por otra parte, Ayala llama la atención de una manera muy clara a la diferencia entre la realidad y su representación artística, e implica que las mentiras le pueden proporcionar al hombre un placer y una ilustración, y que el realismo nunca puede ser total porque toda obra literaria es producto de la imaginación y, por ende, arbitraria. *Prometeo,* la primera de las novelas poemáticas, es también una versión moderna de un mito griego, no sólo del mito de Prometeo, sino también del mito de Ulises. Es una obrita muy compleja, que contiene implicaciones muy serias, pero en ella se revela la corriente irónica y mofadora a que he aludido antes. Ayala se deleita en los anacronismos: Ulises renace a la vida en la persona de un mediocre catedrático de griego de una universidad provinciana. En la última novela de Pérez de Ayala, don Juan es un comerciante que va de pueblo en pueblo y el marido calderoniano es dueño de un puesto de mercado. Se evocan así dos mundos muy distintos y hay cierta incongruencia entre los dos modos literarios. De un modo más general, la parodia de otros escritores que emprende Pérez de Ayala con frecuencia parece poner en tela de juicio la capacidad de la literatura para dar un significado a la experiencia. El modernismo explora las potencialidades y las limitaciones del arte. Se frustran nuestras expectativas: en *Prometeo,* el nuevo Prometeo nace enclenque y deformado. Ayala hace de la ficción un juego irónico y cruel. En el caso también del donjuanismo y del pundonor, temas tratados en *Tigre Juan* y *El curandero de su honra,* Ayala contempla el pasado desde la perspectiva del presente y lo interpreta desde un punto de vista completamente nuevo, creando así una nueva síntesis de pasado y presente. G. Josipovici escribe que *the great discovery of Modernism is that the past is not a solid mass, weighing down upon the present, but is itself*

in need of reinterpretation in terms of the present. Modernism is a rediscovery of the past [22]. La novela moderna se reúne a la tradición sin tener en cuenta la cronología ni la literatura como proceso histórico para forjar una sola visión total de pasado y presente. Reconocemos aquí también el concepto de «forma espacial», elaborado por Frank: el pasado y el presente se conciben en términos espaciales, encerrados en una unidad atemporal. La totalidad de la literatura es un sistema sincrónico. En vez de considerarse como una obra original separada del resto de la literatura, el significado de la obra individual modernista se define por su relación con el sistema entero de la literatura. Otra consecuencia de utilizar el mito es que lo mundano y lo cotidiano son mitologizados y pierden así la actualidad. Su significación proviene del contexto universal que proporciona el mundo mítico. Los personajes y los acontecimientos actuales se ven como encarnaciones de arquetipos eternos. Se borra la superficie de la realidad y se revelan las formas y estructuras esenciales. Tal actitud tiene como equivalente psicológico la caracterización de Tigre Juan en la última novela de Pérez de Ayala, lo que me lleva al otro aspecto del modernismo que quiero tratar: el interés que suscita el tema de la conciencia, porque si ya no se lo consideraba posible concebir la realidad como algo independiente de la persona que la percibe, nada más natural que la novela se dirija a aquella conciencia en la cual la representación del mundo se efectuaba.

En comparación con *Belarmino y Apolonio, Tigre Juan* y *El curandero de su honra* son narrados muy convencionalmente. Hay un solo narrador omnisciente, la estructura es la de una progresión lineal y una secuencia causal cuenta la historia de unos individuos. La novela parece marcar una vuelta por parte de Ayala al concepto del personaje novelesco entendido en términos de la interacción de la experiencia individual y el mundo social. Pero la novela exhibe también características originales: la doble columna, desde luego; la división de la obra en dos partes, cada una con su propio título; el empleo de poemas, de acotaciones dramáticas; una estructura denominada por una terminología musical que crea la impresión de una entidad sinfónica. Proust y Joyce, entre otros modernistas, se interesaron por las analogías musicales. Existe, pues, una estructura alternativa, libre de las exigencias del argumento, fundada en alternaciones en el tono y en el estilo, efectos de antítesis y contraste, la creación de simetrías y paralelismos y, naturalmente, las alusiones sostenidas al modelo literario. La realidad retratada—el adulterio, el homicidio—contrasta fuertemente con la forma que la expresa. Así, la novela se señala como una estructura interna coherente. La no-

[22] *The Lessons of Modernism, ob. cit.* en la nota 2, pág. 101.

vela se ha convertido al modo modernista sin deshacerse por completo del modo realista, y existe un conflicto dentro de ella. El realismo de la novela y sus dimensiones míticas y simbólicas se funden en la conciencia del personaje principal, que constituye el eje de la novela entera.

El hecho más importante de la psicología de Juan es que está parado en una fase particular de su evolución emocional. Su mundo interior está en una situación de crisis con relación al mundo exterior. La novela describe el proceso de crecimiento y desarrollo de su personalidad hasta que se concilian lo interior y lo exterior. El género novelístico se presta muy bien a tratar el tema de una progresión hacia una meta o un objetivo determinado, de una evolución a través del tiempo. Pero el conflicto de Juan se resuelve últimamente cuando lo traspasa a un nivel superior de su experiencia, que se representa en la novela como una síntesis del mundo interior subjetivo y la realidad exterior. Existe una correlación, pues, entre las ideas de Pérez de Ayala sobre la conciencia y sus teorías acerca del arte de la ficción. El hombre establece relaciones con el mundo externo por medio de los conceptos, los pensamientos abstractos y los símbolos, y su capacidad de inventar las imágenes es esencial si quiere adaptarse a la realidad. Igual que muchos modernistas, Ayala concede su debida importancia a las complejidades de la psique y explora, sobre todo, las relaciones entre lo consciente y lo subconsciente. Las potencialidades latentes de una nueva vida se encuentran en la parte inconsciente de la mente de Juan, tanto en su inconsciencia personal, que contiene sus experiencias olvidadas y sus percepciones subliminales, y en la inconsciencia colectiva, que comparte con toda la humanidad y que es la fuente de los mitos y símbolos universales. El concepto que Ayala tiene de la conciencia es jungiana: lo inconsciente no es solamente el depósito de sentimientos reprimidos de culpabilidad y de ansiedades, sino que contiene aquellas partes de la personalidad que han permanecido dormidas y que complementan aquellas que se encuentran en lo consciente. Se consigue la individuación integrando los elementos conscientes e inconscientes. Juan, que había afirmado agresivamente el lado masculino de su personalidad, dejó sin desarrollarse el lado femenino. Cuando llega a un estado psicológico más integrado, el lado femenino tiene un papel más importante en su vida normal: se ve en el rito asturiano de la *covada,* por ejemplo, o en sus intentos algo cómicos de dar de mamar a su hijo. El cambio súbito de misógino a amador de Herminia se explica igualmente en términos de las teorías psicológicas de Jung, quien empleó el concepto de la «enantiodromia», según el cual cada cosa puede convertirse en lo que se suele considerar opuesto a ella. Tal concepto se compagina con el interés que muestra Ayala en las polaridades *(Belarmino y Apolonio* pueden interpretarse como dos mitades de la misma

persona) y en el tema de la conciliación de los contrarios. La idea es prevalente también en el modernismo: los dos sexos se combinan en Tiresias, en *The Waste Land,* de Eliot. En *The Waves* hay un personaje que no puede distinguir entre el placer y el dolor, *such is the incomprehensible combination, such is the complexity of things*[23]. Cosas y fenómenos que son evidentemente distintos, son al mismo tiempo los mismos formando, en las palabras de Pérez de Ayala, «un acorde discordante», o en las de Gottfried Benn, *an integrated ambivalence.* Es un equilibrio de este tipo que se mantiene en la conciencia de Juan. En realidad, podríamos decir que la vida inconsciente es tratada por Pérez de Ayala con más precisión que suelen manifestar los fenómenos psicológicos, pero la novela empieza en el momento en que las emociones inconscientes están a punto de llegar a la superficie. Juan las experimenta como una oleada de sentimientos caóticos y tempestuosos que se irrumpen en la conciencia. Otra vez encontramos la noción de la sincronicidad: el pasado y el presente son partes integrales de la misma experiencia. Se retrata la conciencia del personaje con gran verosimilitud psicológica, presentándola como una asimilación de experiencias, asociaciones y recuerdos fragmentarios inherentes en el presente, pero en contacto siempre con una percepción del pasado. La presentación de la conciencia se mantiene separada de la cronología normal. William James, que compara la conciencia con una corriente[24], dice que *the knowledge of some other part of the stream, past or future, is always mixed up with the present thing.* Sin embargo, en el caso de Juan hay un avance progresivo hacia el orden y la estabilidad. Su vida es un proceso doloroso de destrucción y reconstrucción, y este proceso se representa visualmente en los ritos de la noche de San Juan. El universo entero parece desintegrarse en sus elementos primordiales y luego vuelve a integrarse en una imagen de totalidad e integridad. La novela integra dentro de su propia forma todos los desórdenes de la realidad. *El curandero de su honra* termina con la impresión de que todas las cosas están interrelacionadas y que su relación no depende de ningún encadenamiento causal. Recordemos las palabras de T. S. Eliot: *A poet's mind is constantly amalgamating disparate experience*[25]. El modernismo es una estética de relaciones.

Ayala escribió una vez que «los libros son despertadores de la conciencia» (IV, 948): el hombre pasa por el mundo con la conciencia entorpecida por la costumbre. El arte le ayuda al hombre a recobrar la

---

[23] V. Woolf: *The Waves* (1931). Citada por James McFarlane en *Modernism,* pág. 72.
[24] Ver «The Stream of Consciousness», en *The Modern Tradition,* págs. 315-23.
[25] «The Metaphysical Poets», en *The Modern Tradition,* pág. 95.

conciencia, le permite, según Ayala, «ver las cosas por primera vez». El modernismo tiene la potencialidad de crear mundos nuevos y poco familiares; pero si Ayala es consciente de esta potencialidad, es consciente también de las limitaciones del modernismo. El deseo primario del modernismo de crear una novela artística está en desacuerdo con la fuerza de la tradición novelesca, la funcionalidad de la prosa, la propensión de la novela hacia lo real, su carácter de historia verdadera y auténtica. Frank Kermode, parafraseando a Sartre, observa que *Novels are not life but they owe their power upon us to the fact that they are somehow like life* [26]. Ayala fue muy influido por el concepto sacramental del arte, la idea del artista como profeta que comunica una verdad a él solo revelada. Pero postular un concepto de una imaginación creativa autónoma que construye un orden que no se encuentra en el mundo externo, es aceptar implícitamente que cualquier orden así creado es una pura ficción incapaz de ser autentificada, excepto en los términos de la ficción misma. La empresa entera podría parecer nada más que una invención fantástica de la imaginación, un engaño elaborado y elegante, el encarcelamiento de la realidad dentro del mundo cerrado de una forma, el «pequeño orbe cerrado» que constituye cada novela. Existe, pues, una tensión fundamental en la narrativa ayalina. Retratar la realidad en bruto y crear una obra de belleza formal, dar una cuenta adecuada de la experiencia humana y ofrecer a la vez una visión de orden y perfección más allá de la realidad, parecían actividades inconciliables. Por eso las novelas ayalinas, a pesar de su carácter de estructuras artísticas autónomas, tienen suficiente mimética. Se recuerda la desesperación de Lily Briscoe, en *To the Lighthouse,* al no poder lograr *that razor edge of balance between opposite forces: Mr. Ramsay and the picture, which was necessary.* Existe en las novelas ayalinas una tensión entre la forma y la realidad, entre el diseño y la experiencia, que les da aquel carácter híbrido que comparten con muchas obras modernistas. En una escala más grande, *Ulysses* nos ofrece un ejemplo muy claro: dos modos, el naturalista y el simbolista, se combinan y ambos se muestran necesarios y limitados a la vez. *Ulysses* no tiene ni la sustancialidad del modo realista ni la cualidad etérea del modo simbolista.

En resumen, se podría decir que Ayala se ha adaptado al modo modernista hasta un punto limitado; pero sería más exacto decir que su obra manifiesta una tensión inherente al modernismo entre la aspiración de la novela a realizarse como un artefacto autónomo y ciertas pretensiones miméticas residuales. Ayala, sobre todo en *Tigre Juan* y *El curandero de su honra,* se preocupa con el tema de la conciencia y, sobre todo, con

[26] *The Sense of an Ending,* pág. 135.

los aspectos inconscientes y subconscientes de la psique que interesaron a los modernistas. Finalmente, las novelas de Ayala exhiben ciertas características formales que son evidentemente modernistas: la preocupación por la forma, la búsqueda de estructuras nuevas fuera de la cronología formal, la insistencia sobre la autonomía del texto, la realización de la novela como sistema sincrónico que se manifiesta en una técnica perspectivística y una disposición espacial más que temporal de los elementos narrativos, la fusión de distintos modos de narrar y el deseo ambicioso de totalidad e integración. Estas características formales tienen en común una preocupación por el lenguaje que puede ser un fin en sí mismo dada su capacidad de generar una pluralidad infinita de significaciones. Las novelas de Ayala, sin cortar los lazos que las unen a la realidad española y asturiana, son verdaderas novelas europeas que merecen una consideración dentro del contexto del gran oleaje de renovación narrativa de principios de siglo, y que se suele denominar con el título cada vez más internacional de *Modernism.*

J. J. MACKLIN

University of Hull
Cottingham Road
HULL (Inglaterra)

PEREZ DE AYALA ANTE GALDOS

Durante los años de mi iniciación en la vida literaria, en una época en la que todavía pesaba sobre el nombre de Galdós la execración fulminada contra él por los hombres de la generación del 98, quienes, aun reconociendo su grandeza, y precisamente porque la reconocían demasiado bien, necesitaban, mostrando desvío, afirmar su propia estética renovadora frente a la ya periclitada del realismo, Ramón Pérez de Ayala proclamaba con denuedo y en solitario sus entusiasmos galdosianos. Esta actitud suya tan fervorosa a favor del gran novelista me ha causado siempre bastante extraña, pues, cualesquiera fuesen sus razones doctrinales o teóricas, es claro que no está fundada en afinidades de concepción y estilo. La concepción y el estilo del Pérez de Ayala novelista son muy diferentes de las del novelista Pérez Galdós, y presentan en cambio evidentes vínculos de inmediato parentesco con los de los noventaiochistas, mientras que, siendo como lo era escritor eminentemente intelectual, si a un determinado español del siglo pasado ha de remitirse, podría ser acaso a Valera, y no a otro alguno.

Entiéndase bien lo que quiero decir cuando digo «escritor intelectual», pues en esto suele involucrarse más de un equívoco. Puede ser inteligentísima una persona nada intelectual, y hay intelectuales bastante poco inteligentes. Inteligente, y en grado sumo, lo era Galdós (como también lo era Ayala); pero si don Benito no era lo que se dice nada intelectual, don Ramón lo era en grado superlativo. ¿En qué consistirá este intelectualismo suyo, en contraste con la disposición mental del viejo maestro? Según yo lo entiendo, en una propensión incoercible a incurrir en lo discursivo y a extenderse en generalidades abstractas dentro de estructuras formales cuanto más rigurosas, mejor. Es Pérez de Ayala un escritor cuyos ensayos—pero no sólo sus ensayos, sino también sus obras narrativas—reflejan un sistema de ideas muy coherente, muy bien trabado; y este sistema, que presta densidad al ensayo, en la novela se trasluce con excesiva transparencia, hasta justificar que se la defina, según se ha solido hacer, como novela-ensayo. Por otro lado, cuando leemos las apreciaciones de carácter general vertidas en los es-

critos de Galdós (y vertidas con parquedad notable, pues son escasos los que, dentro del ingente conjunto de su obra, dedica a reflexiones de ese tipo), hallamos en ellas una gran lucidez y una formidable solidez de pensamiento; pero este pensamiento se encuentra expresado con tímida prudencia, en manera más bien tentativa, casi con pudor, procurando como disimularse bajo las vestiduras de lo obvio y comunicarse al lector a través de un lenguaje muy llano. Nadie podrá dudar de que la obra narrativa de Galdós se encuentra sostenida en un esqueleto ideológico firme, por lo demás no difícil de descubrir: sus ideas han sido desentrañadas y puestas de relieve por varios eruditos. Pero sus novelas nunca resultan ser mera encarnación de ideas tales en figuras imaginarias. Ni siquiera aquellas que consienten la denominación de novelas de tesis, como *Doña Perfecta,* redactadas con el propósito de defender y propagar determinadas posiciones ideológicas en tesitura combativa, se reducen a exponente de dichas posiciones; pues en el curso de su redacción ha creado el autor semblanzas de una vida humana apasionada y doliente, que las rebasa. Es decir, que los personajes de su mundo ficticio se mueven en él siguiendo una ley propia, en lugar de plegarse dócilmente a los soberanos designios de su creador.

El novelar de Pérez de Ayala—y en esto se encuentra mucho más próximo al de los escritores del 98, sobre todo a Unamuno, que al de Galdós, pues no en vano habían dejado atrás aquéllos el realismo—establece una distancia irónica frente al mundo imaginario nacido de su pluma y frente a los seres ficticios que en él ha colocado, distancia que, en su caso particular, es debida sobre todo a la mediación del pensamiento teórico del autor y, por supuesto, a la índole de los recursos retóricos de que se vale para incorporar ese pensamiento en una urdimbre imaginativa. No caigamos en la tan repetida opinión que considera esto un defecto. Semejante juicio valorativo sería ilegítimo e injusto. El distanciamiento aludido responde de manera perfecta al propósito del escritor, y a tal propósito debemos ceñirnos para apreciar el resultado literario. Pérez de Ayala mismo, ocupándose de otros autores, ha afirmado con energía en sus escritos críticos la validez inquebrantable de esta norma. Esto no impide, sin embargo, que, siendo su estética y retórica tan distintas de la estética y de la retórica de Pérez Galdós, nos preguntemos por la razón de su pugnacidad fervorosa en favor de éste. A falta de una afinidad artística, ¿en qué puede fundarse la simpatía que siempre mostró hacia la obra galdosiana?

Supliendo con los buenos oficios de persona tan amiga mía como versada en la completa producción de mi homónimo mi escasa diligencia para hacer en el corpus de sus escritos una exploración tras de las referencias que contienen al viejo maestro, puedo a la postre procla-

mar no sin sorpresa que sus referencias a Galdós se concretan a la ponderación admirativa, y poco más. Son frases como «no hay extravagancia en afirmar que la obra total galdosiana, sobre aventajar a cualquiera otra en volumen, es una de las más ricas, varias e intensas en repertorio de caracteres, tipos y figuras humanas» (*Amistades y recuerdos,* Editorial Aedos, Barcelona, 1961, p. 46). Por lo demás, la gran mayoría de referencias tales atañen no a su producción novelística, sino a sus piezas dramáticas. Incluso cuando trata de *La incógnita* y *Realidad,* esas «dos novelas que forman un todo indistinto», se sirve de la ocasión para abocarse «a un añejísimo problema de preceptiva literaria, o mejor de estética fundamental, a saber: la naturaleza intrínseca de la novela y la naturaleza intrínseca del teatro», problema que—piensa él—no se planteó Galdós a sí mismo intelectualmente, y acerca del cual nos ofrece Ayala muy atinadas precisiones. Retengamos a este propósito que, para él, mientras que el dramaturgo presenta ante los ojos, el novelista cuenta, es decir, refiere e informa, siendo imposible aquí que «la psicología del propio escritor, o cuando menos cierta tendencia inevitable a la glosa y el comentario sobre los actores y la acción, para mejor inteligencia de lo que va contando, no se entrevere y asome a cada paso en el curso de la narración». (*Ibidem,* p. 41.) Así lo hace, en efecto, Galdós, y así lo hace también en sus novelas Pérez de Ayala; pero luego hemos de ver en qué manera tan diferente. En otro trabajo, y hablando siempre del teatro galdosiano, establece Ayala el parangón entre Galdós y Cervantes. «Cervantes creó el género novelesco, este modo literario característico de la Edad Moderna; Galdós lo ha llevado, en España, al término cumplido de perfección y madurez... En cuanto al lenguaje, ambos escritores rompieron con la afectación de tono, la rigidez y la rutina de giros y la fingida nobleza de vocablos que, al punto de comenzar ellos a escribir, la tradición exigía en obras de fingimiento y solaz, y dieron a la circulación un nuevo lenguaje narrativo: dócil, para expresar todo linaje de emociones; ágil, para recorrer por entero la escala de los acentos, desde el más sublime al más familiar; rico, con que significar toda suerte de actos, personas y cosas; transparente, inagotable y gustoso, que al sabio embelesa, y hasta del más lego puede ser entendido y penetrado cabalmente.» (*Las máscaras,* en *Obras completas,* III, Aguilar, Madrid, 1963, pp. 47 y 48.) Resulta evidente por demás que no son éstos los criterios lingüísticos seguidos por el novelista Pérez de Ayala en su propia obra.

En cuanto a los «caracteres, tipos y figuras humanas» del formidable repertorio galdosiano, nadie duda del amor con que están penetrados por su autor hasta aquellos que, como Torquemada, fueron en principio vistos bajo una luz odiosa. El mismo Ayala afirma en un lugar

que «los héroes de Galdós son los corazones limpios o desgraciados, y las conciencias sinceras y atormentadas». (*Divagaciones literarias*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1958, p. 128.) Y en otro pasaje señala: «No se confundan sencillez, homogeneidad, llaneza y precisión—dotes tan peregrinas y excepcionales—con la vulgaridad, pecado original en el arte, de que pocos artistas se redimen, ni aun crucificados en el leño de la extravagancia. Lo que ocurre es que el gran artista desentraña en la prole sombría de los hombres vulgares aquello que, siendo general y permanente, jamás desciende a vulgar, como que es lo más grande y terrible del mundo, lo que al mundo otorga conciencia y unidad; los sentimientos y las ideas; el eterno dolor, la eterna esperanza. Pues bien, Galdós ha expresado sentimientos e ideas con sutileza y elevación sumas, en el confín de la llanura, una cordillera que refresca las sienes febriles en la niebla mojada de las nubes. Ningún escritor tan terso y denso como él; ninguno, en la ocasión, tan alto y enrarecido.» (*Amistades y recuerdos*, p. 39.) El procedimiento que el autor de *Belarmino y Apolonio* y de *Tigre Juan* emplea en sus invenciones novelescas es justamente el opuesto: en vez de desentrañar lo general y permanente en los hombres vulgares, concibe a sus personajes para dar cuerpo a las ideas y sentimientos generales que previamente integraban su sistema, su visión teórica del mundo.

Así, después de haber explorado sus opiniones críticas acerca de Galdós, que son desde luego acertadas, aunque tal vez insuficientes, debemos atribuir la admiración que por él siente al reconocimiento objetivo de una grandeza por completo ajena, y no a la veneración de un modelo magistral.

FRANCISCO AYALA

Marqués de Cubas, 6
MADRID

LAS NOVELAS POEMATICAS DE RAMON PEREZ DE AYALA

Ramón Pérez de Ayala dio a ciertas novelas cortas suyas una designación especial, la de «poemáticas». Estas forman, dentro del conjunto de su obra literaria, un género específico. Aunque es cierto que todas las narraciones de este autor tienen algo de «poemático» [1], también es evidente que ese género híbrido, cuyo rasgo formal sería la presencia de poemas que reflejan en forma sintética la prosa narrativa, está representado por dos colecciones de relatos. La primera, cronológicamente, es la trilogía de 1916: *Prometeo, Luz de domingo* y *La caída de los Limones;* la segunda es *El ombligo del mundo,* libro publicado en 1924.

Las novelas que integran el primer tomo han sido objeto de numerosos estudios que, en su mayor parte, coinciden en clasificar los tres relatos dentro de la tónica noventaiochesca, a la que pertenecerían por motivos de la despiadada crítica social y política que contienen y por el amargo pesimismo que las informa. Pero allí se acaba la conformidad de pareceres, y si examinamos las muy diversas interpretaciones que se han hecho de estas «novelas poemáticas de la vida española», tenemos que concluir que el significado de ellas queda todavía por descifrar [2]. En cuanto a *El ombligo del mundo,* se puede afirmar que es una obra que ha recibido muy escasa atención. Los críticos que se han ocupado de ella lo han hecho de modo muy fragmentario, limitándose a comentar una u otra de las novelas que componen el tomo [3]. Esa desatención por parte de la crítica se debe, a nuestro juicio, a dos razones: primero, por creer que se trata de unos relatos de tipo costumbrista regional;

---

[1] Es lo que afirma el autor en una entrevista de 1960. Véase el artículo de JORGE MANACH: «Pérez de Ayala», *Visitas españolas,* Madrid, Revista de Occidente, 1960, págs. 147-160.

[2] Compárense las diversas interpretaciones de *Prometeo* en los estudios que citamos a continuación: E. A. JOHNSON: «The Humanities and the *Prometeo* of Ramón Pérez de Ayala», *Hispania,* XXXVIII, 1955; ESPERANZA RODRÍGUEZ MONESCILLO: «El mundo helénico de Ramón Pérez de Ayala», *Actas del Segundo Congreso Español de Estudios Clásicos,* Madrid, 1961, págs. 510-522; D. L. FABIAN: «Action and Idea in *Amor y pedagogía* and *Prometeo*», *Hispania,* XLI, 1958, páginas 30-35; ANDRÉS AMORÓS: *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala,* Gredos, Madrid, 1972, págs. 237-260.

[3] Son tres las reseñas que aparecieron en 1924. E. GÓMEZ DE BAQUERO: «Las nuevas novelas ejemplares», *El Sol,* 20 de mayo de 1924; J. FERRAGUT: «Impresiones de un lector. Los libros del día», *El ombligo del mundo*», *Nuevo Mundo,* 27 de junio de 1924; R. CANSINOS ASSENS: «Crítica literaria: *Bajo el signo de Artemisa* y *El ombligo del mundo*», *Los Lunes* de *El Imparcial,* 27 de julio de 1924.

y segundo, por estimar que la obra carece de unidad interior, que no es más que una recopilación de cuentos sueltos reunidos en tomo sólo por oportunidad editorial.

Por los motivos expuestos, nos parece que valdría la pena intentar un análisis íntegro de las novelas poemáticas, enfocándolas como un solo cuerpo genérico, procurando poner de relieve los elementos que son comunes a todas ellas, y señalando los nexos que se pueden establecer entre una y otra novela, tanto dentro de los volúmenes que respectivamente las integran como dentro del ciclo total que las comprende. Lo que nos proponemos es descubrir la estructura poética y conceptual que las vertebra.

Para llevar a cabo dicho proyecto vamos a emplear un procedimiento crítico recomendado por Pérez de Ayala mismo. En un ensayo de *Las máscaras* se lee: «Lo primero que se necesita para apreciar una obra humana es saber lo que se ha propuesto el que la ejecuta» [4]. Lo cierto es que en su propio caso no solía declarar la intencionalidad de sus obras imaginativas. La excepción notable es el importante prólogo escrito para la edición argentina de *Troteras y danzaderas* en 1942. Allí el escritor nos declara de forma muy explícita cuáles fueron sus propósitos al planear e iniciar su obra novelesca. De este texto, de gran densidad ideológica, vamos a extraer aquellas secciones que tienen una relación directa con el género «poemático» y que nos permiten ver el lugar que su autor le había asignado dentro del diseño total de su proyectada labor literaria.

UN MARCO INTERPRETATIVO: EL PRÓLOGO DE «TROTERAS Y DANZADERAS»

Nos informa que había diseñado un plan o conjunto arquitectónico, que sólo en parte quedó cumplido, y que debía constar de una serie de novelas (novela-río, según su propia expresión). «El plan aspiraba a reflejar y analizar la crisis de conciencia hispánica desde principios de este siglo» [5]. Las primeras cuatro novelas, cuya cronología interna no coincide con el orden de su redacción y publicación, son la única parte realizada del plan originario. Su protagonista, Alberto Díaz de Guzmán, personifica la crisis espiritual europea del fin de siglo, crisis que se simboliza en la experiencia del eclipse. Teniendo en cuenta que *Tinieblas en las cumbres* es la primera de las novelas escritas, debemos ver en ese eclipse («el verdadero eclipse se verificaba en su consciencia») un punto

---

[4] RAMÓN PÉREZ DE AYALA: *Obras completas*, III, Aguilar, Madrid, 1966, pág. 433.
[5] RAMÓN PÉREZ DE AYALA: *Troteras y danzaderas*, Losada, Buenos Aires, 1942, pág. 7.

de partida hacia su descubrimiento de la luz, es decir, «el proceso psíquico de la consciencia individual hacia su integración y liberación en la consciencia nacional». Más adelante, agrega el autor que «a ese proceso psíquico le cuadraría bien como epígrafe la divisa de Beethoven 'por el dolor a la alegría', o la de Goethe, 'desde la sombra a la claridad'» [6].

Ese plan novelesco, nos informa Ayala, era complemento de una obra poética, ideada en tres períodos poemáticos, que debían titularse *Las formas, Las nubes* y *Las normas,* y que habían de tener las siguientes características:

> «Primer período: en la mocedad de nuestra consciencia, el mundo exterior y la textura cálida de la vida se nos presentan como formas pasivas, tácitas y sedientas de la fecunda caricia, que desde el origen de la creación estaban en espera de nuestro advenimiento individual, para que entrásemos en posesión de ellas, como cosa propia, y les insuflásemos nuestra alma y verbo, sin lo cual ellas por sí no dicen nada. El mundo soy yo y yo soy un mundo nuevo.
>
> Segundo período: al querer entrar en posesión de esas formas, por nuestra propia cuenta, en una especie de placentera violación, para monopolio de nuestra sensibilidad y consciencia individual, hallamos que se desmaterializan, y que se nos huyen si intentamos asirlas y retenerlas... y que, en suma, eran engañosas nubes, que no sólidas formas. El yo se siente huérfano y como algo espurio en un mundo refractario, impasible e indiferente a la quimera de señorío que sobre él nos habíamos adjudicado, a título gracioso y temerario.
>
> ... Tercer período: vamos al cabo comprendiendo, poco a poco, con los trabajos y los días... que las formas no son sino la apariencia sensible de las normas eternas; que para poseer las formas debemos ser poseídos por las normas; que el hombre no puede incluir dentro de su norma al universo, sino que debe incluirse y coordinarse, por las normas eternas, dentro del universo, desde el pasado hacia el destino, de lo más próximo hasta lo más remoto, en ámbitos de más universal perímetro cada vez» [7].

Es una cita larga, pero imprescindible, porque nos proporciona supuestos interpretativos para su obra en general, y para las novelas poemáticas en particular, tanto las de la primera trilogía de 1916 como las de la segunda serie de 1924. Más adelante tendremos ocasión de volver sobre las ideas expresadas en dicho texto, para ver de qué modo se les da una representación poética en imágenes que, por aparecer repetidamente, adquieren un valor conceptual. Esas imágenes nos dejarán ver que, por diversas que sean las narraciones «poemáticas», ellas están es-

[6] *Ibid.*, pág. 14.
[7] *Ibid.*, págs. 16-17.

trechamente relacionadas entre sí, y todas se insertan dentro de un esquema ideológico muy coherente.

Al género que nos ocupa se refiere muy explícitamente Ayala en ese prólogo que seguimos glosando:

> En bastantes años—cerca de tres lustros—escribí a intervalos varias novelas poemáticas (*Prometeo, Luz de domingo*, etc., y *El ombligo del mundo)* con rastros y vestigios todavía del signo de «tinieblas sobre las cumbres» y de «a la poesía por la verdad», pero donde se aspira a obtener la poesiá de la verdad por un procedimiento más directo y sintético que analítico (por eso les sucribí el calificativo de «poemáticas» al contrario que en las otras cuatro largas novelas anteriores [8].

Cuando Ayala declara que estas novelas conservan «rastros y vestigios» del signo de «tinieblas sobre las cumbres» y de «a la poesía por la verdad» está refiriéndose a ese proceso psíquico que él se había propuesto trazar, y que había de llevar la «caótica» consciencia individual hacia su integración en la consciencia nacional. Pero entendemos que en la novela poemática—y procuraremos mostrarlo—dicho proceso lleva la consciencia individual hacia un nivel superior: el de la consciencia universal, donde imperan las normas eternas. De ellas vuelve a hablar el autor en el párrafo siguiente:

> Goethe tituló su autobiografía *Poesía y verdad.* Declaro que no he acertado jamás a escindir la vida de ese modo. Para mí, la poesía es verdad, y la verdad, poesía... Si poesía es creación, y no otra cosa significa la palabra poesía, hemos de buscar su vivo manantial por bajo de la dura realidad... allí donde tiene origen, como en el acto original de la creación, las normas eternas y los valores vitales, de manera que al volver a descubrir su verdad original volvemos a crearlas, volvemos a vivirlas poéticamente, creativamente. A estas normas eternas y valores vitales, Goethe, en el segundo Fausto..., las llama las Madres. Solemos ignorar que somos hijos de esas Madres hasta que volvemos a sentirnos de retorno acogidos al calor vital de su regazo, de suerte que esta filiación de hallazgo es una especie de paternidad de conciencia, un reconocimiento. A este reconocimiento, que es la reintegración humilde del individuo en la norma universal, de lo más próximo a lo más remoto, en ámbitos de más universal perímetro cada vez, se puede llegar, ya por la intuición de la verdad, que es lo poemático, o bien por el análisis de la dura realidad y de las verdades amargas y presentes cotidianos, que es lo novelesco [9].

Como habrá podido verse, en el texto citado el autor no llega a precisar el significado de la palabra *normas.* En su excelente libro *Contra el honor: las novelas normativas de Ramón Pérez de Ayala,* Julio

[8] *Ibid.*, pág. 19.
[9] *Ibid.*, pág. 18.

Matas estructura su interpretación de la obra novelística del escritor sobre el concepto de las normas. Este crítico opina que éstas son «preceptos de moral universal» [10] y que todas las narraciones ayalescas tienen como última finalidad enseñarnos que el hombre, en su conducta, «debe situarse en un centro de equilibrio entre los extremos» [11]. Las apreciaciones que hace Matas son muy valiosas; sin embargo, creemos que la palabra *norma* en el pensamiento ayalino tiene un alcance más amplio del que se la ha dado. ¿Qué entiende Ayala por norma? «La norma es el ideal de perfección», se lee en su novela *Justicia* [12]. Es decir, no se trata tan sólo de pautas de conducta moral, sino de arquetipos inalcanzables que sirven como hitos de lo bueno, lo bello, lo verdadero y lo útil. El concepto de norma, en el ideario de Pérez de Ayala, es de raíz platónica.

Convendría aclarar el significado de otros vocablos empleados por nuestro escritor en el texto antes citado, puesto que en su ideología tienen un sentido muy específico y peculiar. Ayala dice que el ser humano, cuando descubre las verdades eternas, experimenta un «reconocimiento», que es la «reintegración» del individuo en la norma. Estas palabras deben entenderse en su significación original y literal. Ayala percibe la experiencia humana como una repetición. En un ensayo de *Nuestro Séneca* escribe: «la vida... es lo que siempre se repite y a la par lo que siempre se supera a sí propio... la vida repitiéndose en las vidas individuales, sobrepasa, sobrevive y vence a la muerte» [13]. Es evidente que este escritor quiere subrayar la continuidad del vivir humano, esa continuidad que confiere valor trascendente a la existencia individual, y que se manifiesta en la existencia de una cultura colectiva. Dada esta visión, Ayala piensa que el individuo, al plantearse de nuevo los problemas esenciales del espíritu, forzosamente ha de buscar su orientación vital apoyándose en los valores que la humanidad ha ido creando a lo largo de los siglos. Nuestro autor opina que el hombre, criatura «desvalida», no puede, por sí solo, crear ni destruir esos valores, y que su «originalidad» como ser humano ha de medirse «por el grado de penetración inteligente con que percibe... la armonía inviolable de las normas» [14].

Este vendría a ser el antídoto propuesto por Ayala para curar lo que él había diagnosticado como el gran mal de su tiempo: el debilitamiento de los valores, causado, en su juicio, por una manera de edu-

---

[10] JULIO MATAS: *Contra el honor: las novelas normativas de Ramón Pérez de Ayala*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1974, pág. 29.

[11] *Ibid.*, pág. 35.

[12] RAMÓN PÉREZ DE AYALA: *Amistades y recuerdos*, Aedos, Madrid, 1961, pág. 152.

[13] RAMÓN PÉREZ DE AYALA: *Nuestro Séneca y otros ensayos*, E. D. H. A. S. A., Barcelona, 1966, página 152.

[14] RAMÓN PÉREZ DE AYALA: *Troteras y danzaderas*, Losada, Buenos Aires, 1942, pág. 17.

cación «criticista, intelectualista y esteticista», que había preponderado en Europa desde la época del Renacimiento [15]. Con una manifiesta finalidad docente, la de contrarrestar «el hambre de disforme individualidad que de ordinario aqueja a los humanos» [16], Ramón Pérez de Ayala crea obras literarias que muestran, de modo ejemplar, que el individualismo excesivo es una falta de perspectiva, un error cuyas consecuencias pueden ser o bien trágicas, o bien humorísticas. Por otra parte, el novelista también nos enseña que el individuo que reconoce sus limitaciones y se somete a las normas, realizándolas en su propia vida, puede experimentar una plenitud sublime. Y ¿cómo hemos de conocer esas normas? Por medio del arte, y concretamente, a través del poeta. Veamos, pues, la función del poeta en las novelas poemáticas.

La poesía como elemento estructural del género poemático

Al publicarse sueltas, las novelas poemáticas no llevaban poesías iniciales [17]. ¿Por qué las añade el autor al publicarlas en su versión definitiva? ¿Qué función desempeñan en la obra? Eugenio de Nora opina que Pérez de Ayala, «al encuentro de su forma personal de expresión novelesca, desborda en rigor el género novela». Luego, el crítico agrega que «esta nueva creación a que lo lleva su complejidad (novela poemática, pero también novela dramática o tragicomedia novelesca) exige una visión simultánea a la acción, pero desde fuera de la acción misma, y lo más impersonal posible, que asuma la totalidad, el destino de sus personajes y la significación suprema de sus actos» [18]. Andrés Amorós considera que el adjetivo «poemático», aplicado a estas novelas cortas, alude a la función estructural de los poemas, y precisa esa función con estas palabras: «resumidora, anticipadora, distanciadora, generalizadora y simbolizadora» [19].

Las apreciaciones de ambos críticos son, sin lugar a duda, acertadas. Queda por explicar, sin embargo, otro aspecto interesante de este género ayalino. ¿Qué suponen esas poesías con respecto a la relación entre el autor y sus personajes ficticios y, por extensión, la relación entre el autor y sus lectores? Habiéndose fijado en este aspecto de la novela poemática, Rafael Cansinos-Assens observa que a veces el autor «erígese en hado, aspirando a usurparles al destino y a la vida sus arcanos

[15] Ramón Pérez de Ayala: *Viaje entretenido al país del ocio*, Guadarrama, Madrid, 1975, página 74.
[16] Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, IV, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 863.
[17] Andrés Amorós: *Ob. cit.*, pág. 236.
[18] Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea*, I, Gredos, Madrid, 1958, pág. 493.
[19] Andrés Amorós: *Ob. cit.*, pág. 288.

resortes, y enseñándonos prácticamente cómo podemos dirigir y señorear lo fatídico» [20]. De este modo, el crítico señala que el novelista no es sólo omnisciente; es vaticinador. En efecto, así percibe Ramón Pérez de Ayala el papel del artista. En una conferencia leída con motivo de un homenaje a Galdós, el escritor asturiano dice: «¿Qué son los grandes artistas, los creadores excelsos, sino sagaces videntes del vasto sentido común con que se ilumina la consciencia universal, por encima de las claudicaciones y absurdos de las consciencias singulares?» [21] Las ideas teóricas aquí expuestas son llevadas a la práctica en su propia obra creativa, donde se coloca «por encima» de las criaturas de su orbe ficticio; y esto se revela de modo inconcuso en el género poemático. La voz cantante del poeta, uno de los elementos estructurales de ese género, no es la voz del coro, como se ha dicho alguna vez. Es la voz de la conciencia cósmica que preside el universo novelesco, marcando el ritmo y sintonizando las disonancias en una armonía superior.

Con el propósito de precisar el papel que su autor asigna a la poesía cuando ésta queda conjugada con la prosa narrativa, vamos a remitirnos de nuevo a sus escritos teóricos. En *Las máscaras* se lee: «Si alquitáramos un último elixir de lo que sea poesía, veremos que se reduce a una visión íntegra de la vida» [22]. Esta visión, según Ayala, no la puede alcanzar un individuo por sí, aisladamente; porque «es la obra prolija, multitudinosa, de generaciones animadas de un mismo espíritu, sobre una tierra maternal y centenaria» [23]. Más adelante, el crítico observa que el poeta es «un vértice estético» de la visión íntegra de la vida; es «vidente», «con una visión que le ha sido transmitida por herencia seleccionada». Pérez de Ayala termina sus lucubraciones sobre la función del poeta con estas palabras: «Porque ha visto con los ojos de todos, luego todos ven con los ojos de él» [24].

Veremos, a continuación, de qué modo quedan plasmadas estas ideas en la obra creativa de nuestro escritor. La voz cantante en las novelas poemáticas también ve «con los ojos de todos». A veces se instala tras la máscara de uno de sus protagonistas, y proyecta un «yo», cuyas palabras nos proporcionan una vía de acceso a la interioridad del personaje. Así ocurre, para dar una sola ilustración, en la poesía inicial de *Luz de domingo*» [25]. El «yo» de ese poema corresponde al arquetipo de Castor Cagigal. Otra técnica que le permite al autor ver «con los ojos de todos» es la de incorporar los cantos de voces anónimas que

---

[20] Rafael Cansinos Assens: *Art. cit.*
[21] Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, III, pág. 59.
[22] Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, II, Aguilar, Madrid, 1965, pág. 593.
[23] *Ibid.*, pág. 601.
[24] Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, III, pág. 157.
[25] *Ibid.*, pág. 639.

representan al pueblo colectivo. Sirva de ejemplo la canción del ciego que encabeza el capítulo VI de la novela ya citada [26].

Por lo demás, al utilizar elementos procedentes de muy diversas fuentes, como lo son la mitología griega, el cuento de hadas y el romancero español, el poeta-autor está viendo con los ojos de todos, puesto que dichos elementos representan condensaciones poéticas, verdades intuidas por un pueblo o una cultura.

Ese afán por integrar elementos bien distintos en un todo sintético y unitario se manifiesta asimismo en las tonalidades heterogéneas que caracterizan las composiciones poéticas de *Prometeo, Luz de domingo* y *La caída de los Limones.* En ellas se pueden identificar las tres tónicas del estilo literario. Se trata de lo que Pérez de Ayala denomina «la grafología audible» del estilo [27], que puede modularse en tono altisonante (el estilo épico), en tono medio (el estilo narrativo) o en voz baja (el estilo epistolar). Este último, el tono familiar, es el que predomina en casi todos los poemas de *El ombligo del mundo.*

Y ¿qué procedimiento utiliza el poeta-autor para que todos vean «con los ojos de él»? En varios poemas la voz cantante dirige la palabra en segunda persona a un «tú», que puede ser el protagonista del relato, o el modelo arquetípico al que pertenece aquél (Odysseus, en *Prometeo;* Melpómene, en *La triste Adriana).* Esta segunda persona se amplía para incluir, tácitamente, al lector. («Tú, como yo, todos, hermano, todos somos como Odysseus») [28]. Al supuesto interlocutor, la voz se dirige, ofreciendo consejos («No sigas rutas terrenales») [29]; o haciéndole preguntas cuya finalidad es didáctica («¿Por qué la tierra malaventurada dejas para correr nueva aventura?») [30]; o bien presagiando la desgracia (« ¡Quiera Dios que no te remanses sobre la presa del molino! ») [31]. El poeta-autor es una presencia ubicua, tanto en el espacio como en el tiempo. A través de él, el lector puede vislumbrar la zona superior de las normas, esas leyes a las que el autor, pequeño dios de su universo novelesco, somete las criaturas que habitan ese universo.

En resumen, el poeta, por ver con los ojos de todos, reúne y funde en una sola visión múltiples perspectivas: la ética, la estética y la psicológica. Por lo tanto, la función de la poesía en las novelas poemáticas es la de expresar un perspectivismo metafísico [32].

---

26 *Ibid.*, pág. 664.
27 Pérez de Ayala: *Amistades y recuerdos*, pág. 10.
28 Pérez de Ayala: *Obras completas*, II, pág. 601.
29 *Ibid.*, pág. 593.
30 *Ibid.*
31 *Ibid.*, pág. 692.
32 Víctor de la Concha señala que el perspectivismo ayalino de *El sendero andante* es «fundamentalmente metafísico», en «Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala», *Archivum*, XX, 1970, pág. 282.

Las novelas poemáticas de 1916:
Bajo el signo de «Tinieblas sobre las cumbres»

A primera vista, los tres relatos que componen el tomo *Prometeo* no parecen ofrecer trabazón interior. Es obvio que el denominador común, en cuanto a la trayectoria vital de los personajes, es el signo del fracaso. Si son narraciones ejemplares, con una finalidad educativa, ¿cuál es la lección que se debe desprender de ellas? ¿Qué clave nos permitirá ver en estas novelas la operación de un mismo principio?

Hemos podido encontrar en las tres obras de la trilogía la persistencia de ciertas imágenes cuyo valor conceptual nos remite directamente al prólogo escrito por Pérez de Ayala en 1942. Recordemos que en ese texto el autor describe una obra poética que él había ideado como complemento de la obra novelesca. En aquélla se había propuesto trazar y reflejar tres momentos psíquicos en el desarrollo de la consciencia humana. Los primeros dos corresponderían a la mocedad y la pubertad, respectivamente, y serían estados en los que el excesivo egocentrismo —postura vital en la que no se reconocen las limitaciones del ser—conduce fatalmente a una percepción equivocada o quimérica de la realidad objectiva. Ahora bien, en los protagonistas de las narraciones, el autor parece haber modelado tipos que corresponden perfectamente al esquema que nos presenta de su obra poética.

En primer lugar, ninguno de ellos posee un sentido de la realidad, defecto que los hace permanecer en un estado pueril. Veamos cómo se nos describe la evolución espiritual de Marco de Setiñano, el protagonista en *Prometeo:*

> «No se mezclaba en los juegos infantiles, sino que andaba solo, imaginando empresas nunca vistas. Su cabeza estaba atormentada por sueños y quimeras disformes. En la crisis de la adolescencia, y a la muerte de su padre, su temperamento se mudó. Parecíale sentirse hombre ya, libre por entero y dueño de sí mismo y de lo por venir» [33].

Sin embargo, tras el nacimiento de Prometeo, su padre, al ver por primera vez a la criatura informe, reacciona de la siguiente manera: «Medio loco de dolor, Marco impuso sus labios en aquella carne triste y miserable, cuajada de tantos ensueños heroicos. Acercóse luego al lecho de Perpetua, dejó caer las rodillas en tierra y la cabeza sobre la almohada y allí... lloró sin consuelo, sin ser dueño de sí, como un niño» [34].

---

[33] Pérez de Ayala: *Obras completas,* II, pág. 603.
[34] *Ibid.,* pág. 631.

Como es sabido, el tema de la procreación es de importancia suma en el pensamiento de Ramón Pérez de Ayala. ¿Por qué, entonces, le confiere un signo negativo en esta novela poemática? En un ensayo suyo encontramos unas precisiones que pueden servir para aclarar la intención educativa de este relato:

> El hombre, junto a la función de la paternidad, ejercita otra muchedumbre de funciones permanentes y absorbentes que exaltan su individualidad y centran su orgullo en sí propio y en sus obras antes que en la calidad de la prole, como que la prole es la última y más aleatoria de sus realizaciones [35].

Y en otro escrito, un tributo a Unamuno, Ayala comenta la psicología del «hombre-niño», señalando como una de sus características la complacencia en «elaborar dioses a su imagen y semejanza» [36]. Como se podrá apreciar, el autor se ha servido de estas ideas, de modo palmario, en la elaboración de *Prometeo*.

En cuanto a Arias Limón, su creador nos lo perfila con pinceladas que delatan en seguida su parentesco con Marco de Setiñano. «Arias era lánguido, desidioso amigo de soñar gratas quimeras y prodigiosas aventuras» [37]. Ya adulto, y heredero del feudo paterno, este personaje permanece «extraviado en la niebla de sus quimeras e imaginaciones», y por lo tanto ignora que la casa señorial «se agrietaba y desmoronaba» [38]. Castor Cagigal viene a completar este retablo de figuras cuyo rasgo común ha de encontrarse en una falta de madurez espiritual. De él tenemos esta biografía sucinta:

> «... no había hecho otra cosa que estudiar, trabajar, habitar viviendas miserables, comer con escasez y soñar siempre. No había tenido amigos ni amores, como no fuera en sueños...» [39]

Frente a este huéfano, Doña Predestinación se enternecía «como si se tratase de un niño de pecho abandonado». El autor añade, con ironía, «lo cierto es que, a la sazón, Castor tenía veintiocho años» [40]. Cuando el jefe del bando de los *Chorizos* viene a pedirle a Castor que se ponga de parte de ellos, le exhorta: «Decídase usted, y no sea niño» [41].

Lo cierto es que ninguno de los tres personajes ha superado la crisis de la adolescencia; no se han hecho «hombres». Como resultado de esta deficiencia no sabrán dar una dirección enérgica y eficaz a su vida.

---

35 Pérez de Ayala: *Obras completas*, IV, pág. 1185.
36 Pérez de Ayala: *Amistades y recuerdos*, pág. 129.
37 Pérez de Ayala: *Obras completas*, II, pág. 692.
38 *Ibíd.*, pág. 700.
39 *Ibíd.*, pág. 641.
40 *Ibíd.*, pág. 640.
41 *Ibíd.*, pág. 649.

Esa desorientación vital la representa el autor por medio de un grupo de imágenes que se refieren a la natación, al peregrinaje y a la navegación. Como es sabido, estas mismas imágenes vertebran su obra en poesía. Procuraremos poner de relieve el valor conceptual que ellas cobran en las novelas poemáticas de 1916.

Antes de identificarlas, vamos a glosar un texto que nos parece iluminar la intención literaria que las informa. Nos referimos al «paradigma de la natación» que forma parte de un ensayo importante, intitulado «La Universidad de Oviedo», cuyo tema es el de la enseñanza. Allí declara nuestro autor que «el procedimiento más eficaz para enseñar a nadar es arrojar al mar profundo el que no sabe nadar, hallándose no lejos de él un maestro de este arte». Continúa el paradigma así:

> «... Este, cuando observa que el incipiente nadador va a sumirse, le sostiene a flote nada más que con un disimulado contacto bajo la quijada, y al propio tiempo le instruye y aconseja mesura, ritmo.»

Más adelante, Ayala precisa la analogía entre la vida y la natación:

> «... La vida es un flujo de esfuerzos frente a una serie de resistencias. La resistencia se supera y se vence por medio del ritmo... El ritmo es cosa instintiva. Es creación» [42].

Y concluye el paradigma afirmando que éste puede servir de ejemplo «para los que enseñan a pensar, a obrar y a vivir» [43]. Veamos, pues, cómo se reflejan estos conceptos en su obra de ficción, cuya finalidad, de acuerdo con el precepto horaciano, es la de instruir deleitando.

Comencemos recordando que Marco de Setiñano es un nadador excelente. «Nadaba como un tritón; íbase mar adentro y se estaba cuatro y cinco horas nadando sin cesar» [44]. Pero se trata de un derroche de energía vital, pues no conduce a ninguna parte. Así, cuando el moderno Odysseus se decide a escapar en una balsa, poniendo mar entre él y Federica, ésta le sorprende, y le pregunta: «¿Qué haces, hombre de Dios?» Y él contesta: «Huir, amiga... Voy a la ventura, no sé dónde. ¡Qué importa!» [45] Al día siguiente, ve el promontorio de la costa y conjetura: «Ese debe ser el cabo de Roquediera... Sobre todo, sea el que sea, ¿qué más da?» Y más adelante nos dice el autor que Marco iza la vela, dejando «el derrotero de la balsa a la voluntad de los dioses» [46]. En efecto, es la naturaleza, en forma de una tormenta, la que causa el naufragio de Marco, y es ella quien lo salva, «escupiéndolo»

---

[42] Pérez de Ayala: *Obras completas*, I, pág. 1138.
[43] *Ibíd.*, pág. 1139.
[44] Pérez de Ayala: *Obras completas*, II, pág. 596.
[45] *Ibíd.*, pág. 597.
[46] *Ibíd.*, pág. 598.

sobre un arenal [47]. El viaje de Marco, que ha sido una huida, sin destino fijo, termina también muy al azar. En las otras dos novelas de la trilogía, Pérez de Ayala vuelve a configurar la trayectoria humana por medio de imágenes de índole análoga.

Así, en *La caída de los Limones,* se encuentra un episodio que presagia y prefigura la desorientación y el fracaso vitales de Arias Limón. Este, acompañado de su hermana Dominica y de su hermano de leche, Bermudo, intenta huir de Guadalfranco «a conquistar nuevas tierras para el rey y para Fernanda»:

> «Era noche de luna. Descendieron el tajo. Desatracaron una barca y, como no supieron regirla, la corriente los arrastró aguas abajo unas cuantas leguas, hasta que la barca embarrancó en la presa de un molino...» [48].

En la poesía preliminar del capítulo a que pertenece este episodio se leen los siguientes versos: «En la barca de tus afanes / vas con la corriente del río; / vas aguas abajo, a ahogarte / en la sima del infinito. / ¡Quiera Dios que no te remanses sobre la presa del molino!» [49]

Por una parte, esta imagen puede entenderse como representación simbólica del estancamiento que caracterizaba la vida española de provincias. Pero también vale, en el plano del vivir humano universal, como símbolo de la incapacidad de superar una etapa inicial de la vida. Es, pues, el caso de Arias Limón, que no alcanzará nunca la adultez del espíritu.

Si en *La caída de los Limones* el autor insiste sobre la inmovilidad vegetativa del personaje central, en *Luz de domingo* configura el movimiento de Castor y Balbina, ambos huérfanos, en forma de fuga. Buscan el remedio a la tremenda afrenta huyendo primero del pueblo, luego de la provincia y finalmente de España; quieren encontrar «otro mundo distinto de éste» [50]. En el naufragio, ellos se dejan morir dulcemente, «abrazados el uno al otro, como un solo cuerpo» [51]. Comparemos el desenlace de esta novela con el de otra, escrita por el mismo autor en 1912, intitulada *El Anticristo.* Ese relato también termina con una escena de naufragio, pero la protagonista, Sor Resignación, es una figura de gran vitalidad. Al verse en el mismo trance de ahogarse, reacciona enérgicamente, gritando: «¡Yo no quiero ahogarme! ¡Yo no quiero morir!» En efecto, se salva, descubriendo en su propio fondo «una nueva mujer» que buscará su realización vital en este mundo,

---

47 *Ibid.*, pág. 599.
48 *Ibid.*, pág. 694.
49 *Ibid.*, pág. 692.
50 *Ibid.*, pág. 669.
51 *Ibid.*, pág. 672.

y no en «el país de la Suma Concordia» hacia donde volaron las almas de Castor y Balbina [52].

¿Por qué castiga el autor a estos dos personajes dulces, bondadosos e ingenuos, haciéndolos sucumbir? ¿En qué consiste la ejemplaridad de su muerte? En los casos de Marco de Setiñano y Arias Limón se comprende fácilmente que el autor los haga fracasar, porque se han creído, temerariamente, «dueños del mundo». El significado ejemplar de *Luz de domingo* no es tan obvio como el de las otras dos novelas, pero el título nos ofrece una clave importante para la interpretación de la obra.

Recordemos que a Castor se le había figurado que la luz de domingo era luz «patética», mientras que la luz de otros días era luz «apática». Y luego explica su reacción emocional con las siguientes palabras:

> «... Porque la luz del domingo se va, se va, y todas las cosas adivinan que se va para no volver más. No ya el domingo que viene; jamás, jamás volverá. Para las flores de estos manzanos es el último domingo, porque el que viene ya no habrá flores. Para las aguas de ese río el último domingo, porque el viene serán otras aguas. Otra será la luz de la ermita. Otros seremos nosotros. Es nuestro último domingo» [53].

Se asoma en este pasaje, muy impregnado de lirismo, la preocupación por la temporalidad, un tema que, según señala Víctor de la Concha, aparece de modo obsesivo en el primer libro de poemas publicado por Pérez de Ayala, *La paz del sendero* [54]. Es curioso notar que el autor atribuye el parlamento a un personaje que él considera deficiente.

Recordemos que una de las acepciones de la palabra griega *pathos* es *enfermedad*. Para su creador, Castor Cagigal es un ser que padece de un morbo espiritual: el excesivo individualismo. Las siguientes afirmaciones, extraídas de un ensayo de Ayala, parecen corroborarlo:

> «... Ello es que, comúnmente, unos hombres no aciertan a discernir en la vida sino el factor cambio. '¡Todo cambia, todo pasa!', exclaman trágicamente; otros se recluyen en el factor permanencia, y murmuran, con tedio escéptico: 'Todo es siempre lo mismo'; ello es debido a dos perspectivas de exclusividad, igualmente erróneas. Para unos (la mayoría) la vida no es más que su vida individual... Ya he dicho que para mí esta forma de mentalidad se corresponde con el individualismo infantil. ... Desde este punto de vista individual exclusivista, todo, instante por instante, va pasando, va haciéndose definitivo, va sumiéndose en el pretérito perfecto, va pereciendo. La vida, para estos tales..., es un continuo ir muriéndose, una carrera fatal hacia la muerte, y se reviste, por tanto, de un carácter dramático o trágico» [55].

---

52 Glosando a NIETZSCHE, escribe AYALA: «El destino de la Humanidad ha de cumplirse en la misma tierra, no en el cielo», *Obras completas*, IV, pág. 1116. ¿No sería ésta la idea que el autor tenía en mente al escribir las palabras finales de *Luz de domingo?*

53 PÉREZ DE AYALA: *Obras completas*, II, pág. 656.

54 VÍCTOR DE LA CONCHA: *Ob. cit.*, pág. 111.

55 PÉREZ DE AYALA: *Nuestro Séneca y otros ensayos*, págs. 180-181.

Como ya tuvimos ocasión de notar, nuestro autor insiste en que la vida es idéntica, puesto que se repite en las consciencias individuales. Pero para que haya una continuidad de vida, la transitoria vida individual ha de consustantivarse con la vida universal. Dada esta postura ideológica, un personaje como Castor, que carece de esa conciencia trascendente de la vida, está destinado a perecer, a sumirse en la fluencia temporal.

De hecho, todos los personajes de las primeras novelas poemáticas nacen para sucumbir, puesto que su creador los ha estructurado según un esquema intelectual preconcebido, y con una finalidad literaria docente. Ninguno de ellos posee una motilidad vital. Son demasiado vulnerables, por lo tanto, a las fuerzas exteriores. Ateniéndonos a la lección que se desprende del ya comentado paradigma de la natación, diríamos que estas criaturas ficticias no fueron dotadas de ese ritmo («la resistencia se vence por medio del ritmo») que su autor estima imprescindible para sobrevivir. Pero si el ritmo, según Ayala, es poesía, y si la poesía, a su vez, es la verdad, entonces a los personajes deficientes les ha negado acceso a esa consciencia cósmica que ilumina el sentido de la vida. Desprovistos de la iluminación divina, ellos no pueden dar el salto ascendente que los lleve a integrarse en la armonía sublime de las normas eternas. Están condenados, por su creador, a permanecer, dolorosa y estáticamente, bajo el signo de «tinieblas en las cumbres».

«Desde la sombra a la claridad»: las novelas poemáticas de «El ombligo del mundo»

De las cinco novelas recogidas en el libro intitulado *El ombligo del mundo,* tres habían sido publicadas con anterioridad: *Grano de Pimienta y Mil perdones,* en 1922 [56]; *La triste Adriana,* en 1923 [57], y *Clib,* en 1924 [58]. Al publicarse sueltas, las narraciones carecían de poemas. Luego, cuando el autor prepara la versión definitiva de dichas novelas para reunirlas en un tomo, les añade poesías iniciales. Es, como ya quedó señalado, el mismo procedimiento editorial empleado por Ayala al editar los relatos que componen el volumen *Prometeo.*

Se pueden señalar otras similaridades entre las dos series. Las obras de la primera corresponden, según las fechas de composición y publicación, al período 1915-16; las de la segunda, a los años 1922-24. Es lí-

[56] Esfa novela se publica bajo el título *El ombligd del mundo* en *La novela semanal,* núm. 42, 29 de abril de 1922. Lo que se transforma en prólogo en la versión definitiva de Renacimiento (1924) figuraba como sección inicial en la edición primitiva.

[57] *La triste Adriana* se publica en *La novela de hoy,* núm. 78, 9 de noviembre de 1923.

[58] *Clib* se publica en *Revista de Occidente,* núm. VII y núm. VIII, enero y febrero 1924.

cito pensar, entonces, que cada serie fue compuesta orgánicamente; por lo menos, se puede afirmar que las novelas que componen una y otra serie parecen haber sido escritas dentro de una unidad determinada de tiempo. Si nos atenemos a la clasificación que la crítica ha hecho de la obra novelística de Pérez de Ayala, cada volumen de novelas poemáticas corresponde a una etapa distinta en la evolución artística del autor. *Prometeo* pertenecería a su período intermedio, de transición, mientras que *El ombligo del mundo* pertenecería a su último período, el de su plenitud creativa.

¿Cuáles son, pues, las diferencias entre estos dos tomos? ¿Es posible descubrir, dentro del ciclo poemático, una evolución en el pensamiento y en las técnicas creativas de Ayala? En primer lugar, la tónica unificadora de la segunda serie de novelas poemáticas es el humorismo. Esto constituye un contraste significativo con respecto a la primera serie, en la cual, aunque no deja de haber elementos cómicos, predominan las notas trágicas y sombrías. Una segunda diferencia notable entre las dos series ha de encontrarse en el grado de densidad simbólica que respectivamente las caracteriza, una densidad que refleja una sistematización del ideario poético del autor.

Esperamos poder mostrar que *El ombligo del mundo* es una obra orgánica, en la cual se revela, en grado superior, esa coherencia poética que apunta ya en la trilogía de 1916.

Por lo pronto, en dicha trilogía cada narración corresponde a un ambiente distinto, mientras que en *El ombligo del mundo* el autor crea un microcosmos imaginario, el valle de Congosto, donde tienen lugar las diversas tragicomedias que componen el tomo. Este orbe ficticio, en cuyo paisaje se unen el campo, la montaña y el mar, es, obviamente, un trasunto de la tierra natal del escritor: Asturias. Y por ese motivo, Rafael Cansinos-Assens, en una reseña hecha a raíz de la publicación del libro, califica los relatos del tomo como «novelas de pueblo» [59]. En fecha más reciente, Víctor de la Concha escribe que en esta obra «lo regional es marco para la conjugación y análisis de elementos universales» [60]. A esta observación, muy atinada, debemos agregar que lo regional, en *El ombligo del mundo,* es un marco para hacer crítica de lo que Ayala considera los defectos del carácter nacional. Así, en estas obras poemáticas de 1924 se nos ofrecen reunidos cuatro estratos de significación: lo individual, lo regional, lo nacional y lo universal. El título de la obra sugiere una imagen gráfica: la de un centro dinámico (el individuo) desplegándose hacia fuera en círculos envolventes de menor

---

[59] Rafael Cansinos Assens: *Art. cit.*
[60] Víctor de la Concha: *Ob. cit.,* pág. 244.

a mayor radio. Es ésta la imagen que forja el escritor para configurar el proceso espiritual que conducirla al ser humano hacia su «reintegración» en las normas.

El universo novelesco del Congosto

¿Cómo es ese microcosmos, el valle del Congosto, y cómo son sus habitantes? El sustancioso «prologuillo» [61] empieza dándonos una hermosa descripción paisajista, que con toda su belleza está cargada de connotaciones simbólicas. «Calvos, barbudos, en hilera, los montes cántabros son peregrinantes que por los siglos de los siglos hacen romería, desde la línea de Francia al Finisterre, siguiendo la ruta terrenal de Sant Yago, melliza de la vereda que en el cielo parece trazada con polvo de estrellas» [62]. Como se habrá podido ver, ya desde la primera oración quedan aludidos esos estratos múltiples del universo novelesco: lo regional, lo nacional y lo universal. En cuanto al valle mismo, veamos cómo el autor se vale de admirables juegos perspectivistas para describirlo:

> Por aquella parte en que los montes verifican pasajera y repetida cópula con el mar, de vez en vez van dejando en hueco unas playas y valles llamados los Congostinos, todos ellos profundos y estrechos como zurrones, menos uno, el Congosto, que entre sus vecinos es por lo vasto un valle de Josafat, bien que al lado del valle donde se celebrará el Juicio Final, resultaría no mayor que una concha de almeja [63].

Utilizando hábilmente la técnica de reducir y ampliar sucesivamente la perspectiva espacial, Pérez de Ayala señala la relación entre el microcosmos y el macrocosmos, y de ese modo consigue efectos humorísticos. Además, al nombrar el valle de Josafat como término absoluto de comparación, nos permite ver su propia perspectiva de narrador, que es suprahistórica y supraterrena. Desde allí observará el espectáculo de la comedia humana en el Congosto. Su actitud hacia esa comedia humana queda configurada en la última comparación del texto citado; ve el universo congosteño como si éste fuera una concha de almeja. A lo largo del libro, el autor insistirá en la dimensión microscópica de ese mundo que nos va presentando. Se podría decir que frente a sus criaturas ficticias se coloca en una postura análoga a la de Gulliver frente a los liliputianos, aunque la sátira del escritor asturiano no llega a ser tan cruel como la de Jonathan Swift.

---

[61] Pérez de Ayala: *Obras completas,* II, pág. 727.
[62] *Ibíd.*
[63] *Ibíd.*, pág. 728.

El nombre mismo de Congosto implica estrechez y cerrazón de perspectivas. Dicha significación queda magistralmente corroborada en la siguiente imagen pictórica:

> El valle de Congosto está cerrado de tal suerte entre los montes que el sol retrasa varias horas su levante y acelera varias horas su postura. Nunca cubre el valle del todo, sino que un segmento de sus rayos pasa con giro de guadaña por encima del valle, y cuando ilumina uno de los costados, los otros están de espaldas a la caliente luz [64].

Es muy probable que, al crear esta imagen, Ayala tuviera en mente la alegría platónica de la caverna. Se recordará que en dicha alegoría el cambio súbito de la luz a la sombra afecta a la percepción visual. De todos modos, nuestro autor, al representar de tal manera la iluminación parcial del valle, está apuntando al problema de la percepción deficiente, y éste es un defecto que él atribuye no sólo a los habitantes de su región, Asturias, sino a todo el pueblo español [65].

Dada esta deficiencia, los congosteños—o los españoles, vale lo mismo—suelen figurar la realidad según las apariencias. Padecen de «la comezón nominalista» [66]. «Porque para los de Congosto—escribe el narrador—las cosas no son por sí, sino por el nombre que han de llevar y el nombre que ha de llevar la cosa debe imponérsele por su parecido superficial con alguna otra cosa» [67]. De este defecto saca gran partido cómico Ayala, dejándonos ver los apodos adosados tanto a los personajes como a las cosas, pues incluso las iglesias son conocidas por sus motes. «Pero el parecido, cada cual juzga a su gusto, y de aquí las trifulcas. Si el parecido aparente de una cosa con otra es palmario, y todos los de Congosto lo admiten, entonces la manía polémica se convierte en odiosidad; porque aceptado unánimemente el parecido, ya no hay discrepancia de palabras, sino irreductible oposición de sentimientos» [68].

Como ejemplo de este mecanismo psicológico que es «la inteligencia rutinaria», Ayala aduce el caso de Espumadera y Vocina, quienes—amante y enemigo, respectivamente, de los loros—toman partido en pro y en contra del conde de Romanones, no por razón de sus ideas políticas, sino por su parecido físico con el ave en cuestión.

Esa falta, que consiste en desvanecerse en las apariencias e ignorar las realidades, es sólo una de las muchas que el autor atribuye a los congosteños. En el prólogo de la obra identifica otros defectos del carácter español que someterá a análisis en las novelas individuales que

[64] *Ibid.*, pág. 734.
[65] Véase su ensayo «Uno de los viceversas» en *Tabla rasa*, Bullón, Madrid, 1963, págs. 197-202.
[66] Pérez de Ayala: *Obras completas*, II, pág. 729.
[67] *Ibid.*
[68] *Ibid.*

componen el tomo. Debemos señalar que éstas reproducen, en pequeño, distintos aspectos de la realidad española. En este sentido, se puede afirmar que los relatos de *El ombligo del mundo* y los de *Prometeo* obedecen a una misma finalidad: la de hacer una crítica de la vida nacional. Ya que no nos hemos propuesto estudiar ese aspecto de dichas obras, sólo queremos dejarlo apuntado aquí, y seguir adelante, dando atención principal a las imágenes poéticas que estructuran las novelas poemáticas.

Para expresar la atmósfera existencial del valle de Congosto, Pérez de Ayala se vale de toda una serie de esas imágenes. Sirva como ejemplo de ello la siguiente descripción, tan rica en elementos sensoriales y, a la vez, tan cargada de simbolismo:

> Sobre el valle se diluye perdurable penumbra crepuscular, trémula y árida, como nevada de ceniza. Late en todos los ámbitos un son turbio y ancho, semejante al murmurio que puebla las entrañas de las grandes margaritas. Sumergidos en este sordo son, la voz de los hombres se parte y se amengua, como un eco. Borrosos en la penumbra cinérea, los hombres divagan cual sombras incorpóreas. Poco a poco, los átomos de ceniza, suspensos en el aire inerte, sedimentan sobre la cabeza de los hombres y la vuelven blanca. La ceniza acaba metiéndoseles hasta la caña de los huesos [69].

Como símbolo, esta «penumbra crepuscular», que es el resultado de la luz deficiente, se presta a varias interpretaciones. Por una parte, representa el misterio y la ambigüedad de la existencia humana, y dicha configuración poética debe ponerse en conexión con la niebla, elemento que hace un papel tan importante en varios relatos de *El ombligo del mundo,* señaladamente en *Don Rodrigo y Don Recaredo* y en *La triste Adriana.* Pero, por otra parte, al comparar la penumbra a una «nevada de ceniza», el autor le confiere las notas de apatía y esterilidad. Luego, al transferir a la condición humana la calidad del ambiente, el autor sugiere que el medio físico influye en dicha condición, causando una existencia atenuada y fantasmal.

Contra ese fondo borroso y ceniciento, el escritor destacará la trayectoria de ciertos personajes que quieren librarse del medio ambiente opresivo, siguiendo un impulso hacia una autorrealización plena y auténtica. Para caracterizarlos sintéticamente, Ayala se vale del colorido, aplicándoles tonos vivaces, intensos y cálidos. A este grupo de figuras pertenecen *Grano de Pimienta, Cerecina, Melania, la prieta,* el gitano calderero Tinoco y Don Recaredo, el cura rubio. Esta manera sintética de sugerir, a través de intensos tonos cálidos, la vitalidad del personaje se

[69] *Ibid.*, pág. 734.

observa en otras novelas del mismo escritor; piénsese, por ejemplo, en Pedrito Caramanzana, de *Belarmino y Apolonio,* y en Carmina, de *Tigre Juan.* Pero es en *El ombligo del mundo* donde hemos de ver en forma muy concentrada el uso de elementos plásticos para encarnar los conceptos del autor.

El prólogo de esa obra, que sirve de marco interpretativo para todas las narraciones del tomo, termina del modo siguiente:

> ... los hombres del valle de Congosto, hombres al fin, con sus virtudes y pasiones, ejecutan la tragicomedia cotidiana. Una tragedia al difumino, en neblina, entre apariencias. Porque el valle de Congosto es en miniatura como una imagen del valle de Josafat. Cada habitante considera el Congosto como causa final y ombligo del mundo; mejor dicho, cada habitante se considera a sí propio ombligo del mundo [70].

¿Se debe percibir aquí una actitud irónica frente al antropocentrismo de los congosteños? Sí y no. Veámoslo. Pérez de Ayala opina que «cada ser, necesariamente y a pesar suyo, se considera clavado en el centro del infinito, adonde convergen todos los radios de la realidad» [71]. De hecho, aquí radica la teoría del perspectivismo. Pero, al mismo tiempo, nuestro escritor piensa que los españoles son demasiado egocéntricos [72]. En un ensayo suyo sobre «El individualismo íbero» se lee: «Hay en el íbero un predominio excesivo del 'yo', así del 'yo' pasivo y fatalista como del 'yo' agresivo y en acción frente a las sugestiones o el imperio de la realidad circundante» [73]. Ya se pudo ver que en las novelas poemáticas de 1916 el autor ofrece ejemplos negativos de este individualismo. ¿Cómo debe el hombre descentrarse, conservando, a la vez, el centro de su equilibrio? «Es menester que las individualidades se desplieguen hacia fuera en lugar de replegarse más y más sobre sí mismas» [74].

Pero al desplegarse hacia fuera, corrigiendo la propensión al ensimismamiento, el hombre debe reconocer las limitaciones a que está sometido todo ser humano. La poesía inicial de *El ombligo del mundo* trata de iluminar esta problemática del existir. Empieza el poema con un apóstrofe: *Amigo,* que crea la tonalidad afectiva de la relación que quiere crear el autor con sus lectores.

> *Amigo:*
> *Eres tu propio prisionero.*
> *En ti mismo aherrojado, aunque siempre errabundo.*

[70] *Ibid.*

[71] RAMÓN PÉREZ DE AYALA: *Hermann encadenado,* Madrid, Imprenta Clásica Española, 1917, página 166.

[72] En *Troteras y danzaderas,* ALBERTO DÍAZ DE GUZMÁN dice: «Lo que necesito, como todos los españoles lo necesitan, es descentrarme». *Obras completas,* I, pág. 601.

[73] PÉREZ DE AYALA: *Amistades y recuerdos,* pág. 284.

[74] *Ibid.,* pág. 286.

Son tu carne y espíritu, cárcel y carcelero.
Eres el ombligo del mundo.

Inútil tu anhelo delirante
por huir de la mortal prisión.
Jamás serás extravagante
de tu mente y tu corazón [75].

Valiéndose de pares de contrarios (aherrojado-errabundo, cárcel-carcelero, carne-espíritu) el poeta expresa el dualismo que caracteriza la existencia humana. El hombre aspira a un conocimiento absoluto de la realidad, pero sus limitaciones se lo impiden, y nunca lo alcanzará. En vista de ello, se ofrece este consejo:

No te anonade la tragedia de ti mismo,
¡Quien llora la imposible libertad, que mal haya!
No caigas en cobarde faquirismo.
Sobre tiempo y espacio, eres un atalaya [76].

Caer en «cobarde faquirismo» es contemplarse el ombligo; es decir, la inercia, el ensimismamiento y, como consecuencia, el fatalismo. La imagen final sugiere el horizonte vasto del espíritu humano.

Pérez de Ayala establece así, en el primer poema del libro, el tono positivista y vitalista que caracterizará a todas las narraciones que componen *El ombligo del mundo.* En contraste con la trilogía de 1916, de este volumen se desprende un optimismo—no desprovisto de cierto escepticismo, es cierto—que se traduce en una sonrisa irónica. En esta obra, las normas se hacen visibles a las criaturas del orbe novelesco de nuestro autor.

Dinamismo e inercia en las novelas de «El ombligo del mundo»

En dos poesías pertenecientes a la novela *Prometeo* se encuentran imágenes conceptuales que deben ponerse en relación con las que estructuran los relatos de *El ombligo del mundo.* Veamos primero el poema inicial de la citada novela. Allí dice el poeta, dirigiéndose al «moderno Odysseus»: «No sigas rutas terrenales. / Gobierna sobre el mar tu huida. / Echa pie en misteriosos arenales / cual si nacieses a una nueva vida» [77]. ¿Cómo debemos entender ese consejo de no seguir «rutas terrenales»? A nuestro juicio, Ayala quiere decir que todo ser hu-

[75] Pérez de Ayala: *Obras completas*, II, pág. 727.
[76] *Ibid.*
[77] *Ibid.*, pág. 593.

mano debe descubrir los secretos del alma, y debe empezar explorando el microcosmos de su propio espíritu. De este modo se explica el significado de los «misteriosos arenales» a los que echa pie el viajero que emprende la ruta que lo ha de llevar hacia la zona profunda de su conciencia. Y, conociéndose a sí mismo, el hombre se libera [78], nace a «una nueva vida». Ese es el proceso de autoconocimiento que el autor describe magistralmente en dos relatos de *El ombligo del mundo: La triste Adriana* y *Don Rodrigo y Don Recaredo.*

Otra condición que el autor estima imprescindible para la realización plena de la existencia humana es la necesidad de fijarse metas. En una poesía de *Prometeo* leemos los siguientes versos:

Tú, como yo, todos, hermano,
todos somos como Odysseus,
todos poseemos un arco
para los demás imposible,
para uno mismo ágil y blando.
Todos apuntamos al cielo.
Si alguno no apunta..., ¡menguado! [79]

El significado de este poema se aclara al cotejarlo con unas palabras que el escritor pone en boca de Tigre Juan: «La razón de ser de cada criatura es su perfección... en la distancia que cada criatura se aproxima más o menos a la perfección, encierra al respective, más o menos razón de ser» [80]. La tragedia humana, según Pérez de Ayala, consiste en la imposibilidad de alcanzar la perfección, de «henchir el arquetipo». Pero lo que importa es «apuntar al cielo» y orientarse por esa norma platónica que sirve como «una estrella polar» [81] en el viaje de la vida.

Ninguno de los personajes de su primera trilogía poemática encarnan ese esfuerzo consciente de fijarse una meta vital que conduzca a la plena realización de todas las potencias humanas. Ya quedó señalado que el fracaso es el signo común del tomo *Prometeo,* y que las imágenes que confieren coherencia poética a las tres novelas son las que aluden a la natación, a la navegación y al naufragio. Un sistema análogo opera en *El ombligo del mundo,* y es compuesto de elementos simbólicos que se refieren al vuelo, junto a otros que configuran la gravitación hacia la tierra. Dichas representaciones espejan, característicamente, la ideología del autor. Comparémoslas con su concepto de la naturaleza humana. En *Las máscaras,* nos dice que lo que distingue al hom-

---

[78] En *Amistades y recuerdos,* el autor escribe: «Entiendo por hombre libre aquél que ciertamente conoce y se atiene a los móviles y fines de su conducta» (pág. 233).
[79] Pérez de Ayala: *Obras completas,* II, pág. 601.
[80] Pérez de Ayala: *Obras completas,* IV, pág. 789.
[81] Pérez de Ayala: *Amistades y recuerdos,* pág. 152.

bre es «su fuerza espiritual de liberación, de ascensión, de sublimación, por el sentimiento y la inteligencia, sobre la naturaleza bestial» [82].

De hecho, la primera narración de *El ombligo del mundo* dramatiza esas fuerzas contrarias, encarnándolas en parejas de figuras antitéticas. *Grano de Pimienta* y *Mil perdones,* los antagonistas del título de la obra, aparecen, en la poesía que la encabeza, reflejados en su dimensión arquetípica. Aquél está representado por el gerifalte, pájaro cuyo vuelo alcanza grandes alturas, pero que está destinado a volver al puño. No importa, observa el poeta, pues la presa se ha cobrado: la sabiduría. Mientras *Grano de Pimienta* representa el arquetipo del industrial moderno que, saliendo de Congosto, ha levantado una fortuna, *Mil perdones* pertenece al arquetipo del hidalgo hambriento en quien se encarna la España tradicional. El es «una sombra negra» que «lleva invisible cadena desde la entraña arrastrándole» [83]. Este hidalgo morirá, muy simbólicamente, por efecto de la parálisis general. Los dos personajes son pretendientes de *Cerecina,* una joven «roja y radiante». Su espíritu, «una alegría primaveral», se espeja, en el poema preliminar, en la imagen de la cigüeña.

Tanto *Cerecina* como *Grano de Pimienta* representan energía en potencia, dinamismo humano, sugerido en el caso de la joven muy pictóricamente. «Cerecina... parece que en lugar de piel tiene una ligera película, en amenazadora tirantez, como un globito de goma de ésos de los niños que, en lugar de estar inflado de hidrógeno, lo estuviese de jovial humor sanguíneo. Es una alegría primaveral suprimida, a punto de agrietarse y supurar miel, o de hacer explosión» [84]. En cuanto al protagonista, Perico Navedo, el mote que le ha puesto el pueblo no corresponde a su identidad esencial, pues él no es «garno de pimienta», sino «grano de dinamita» [85].

A través de este personaje, el más simpático de todos los que habitan el orbe novelesco congosteño, Pérez de Ayala nos da un dechado de «la hombredad», según él la entiende. Mientras que *Mil perdones* cae «en esclavitud de un parecido», aceptando pasivamente la identidad con el Kaiser que el pueblo le atribuye, *Grano de Pimienta* rechaza el parecido con el hijo del diputado, y así afirma su deseo de una vida auténtica, un deseo expresado en estas palabras: «Quiero ser yo distinto de todos, libre y desmandado. Quiero volar a mis locuras» [86]. En efecto, sale del valle, extendiendo así su horizonte vital. Pero vuelve

---

[82] Pérez de Ayala: *Obras completas,* III, pág. 613.
[83] Pérez de Ayala: *Obras completas,* II, pág. 735.
[84] *Ibid.,* págs. 740-741.
[85] *Ibid.,* pág. 752.
[86] *Ibid.,* pág. 751.

para casarse con su novia, y, de este modo, su trayectoria se resume en una configuración circular.

En la misma novela, el escritor traza otra alegoría gráfica, muy graciosa. Se trata de *El Padre Eterno*. La mayor satisfacción de su vida consiste en el cultivo de sus hortalizas y en la crianza de sus cochinos. Precisamente su aversión al proyecto del ferrocarril nace de ver en éste una amenaza contra su huerto; es decir, contra sus intereses vitales, pues él está articulado con el universo «mediante la ensambladura del huerto» [87]. Despedazado éste por la vía férrea, el cura tiene que sucumbir; y su ensimismamiento, manifestado graciosamente por las denominaciones que da a los arroyos que riegan su pequeño paraíso terrenal, se completa poco antes de morir cuando deja de dialogar con los demás. En tanto que el cura muere ensimismado, el hidalgo *Mil Perdones* va hacia la muerte por el camino de la locura, o la enajenación. El movimiento o proceso psíquico de aquél es ipsiocéntrico; el de éste es excéntrico.

Ensimismamiento y enajenación representan, para Ayala, «síntomas de un estado patológico de la individualidad» [88]. Dicho tema ya quedó esbozado en las primeras novelas poemáticas; lo irá desarrollando en las narraciones de *El ombligo del mundo*. Es cierto que aparece el mismo tema en las novelas largas, puesto que las figuras de Belarmino y Apolonio encarnan, respectivamente, el ensimismamiento y la enajenación, pero es en la última serie poemática donde el autor le dará su mayor despliegue, enfocándolo desde muy diversas perspectivas.

En *La triste Adriana*, segundo relato de *El ombligo del mundo*, el escritor nos muestra un proceso psíquico por el cual la protagonista sale del laberinto del ensimismamiento en que se encuentra encarcelada. Ya en el nombre que se confiere a este personaje (Adriana es un anagrama de Ariadna) se anuncia cuál ha de ser su función: la de sacar a su marido de su propio laberinto ensimismado. Que su creador la dota, además, de un impulso liberador queda apuntado en esta sucinta descripción: «Hay aves que sólo vuelan en la oscuridad; el alma de Adriana gustaba de cernerse en una atmósfera de negra tristeza» [89]. Es esa voluntad de vuelo la que la llevará a descubrir su verdad esencial, obedeciendo así el consejo ofrecido en el poema preliminar: «Adéntrate detrás de bastidores, / Descubre la tramoya de tu misterio» [90].

La trama novelesca está construida para mostrarnos, literalmente, un tránsito desde la oscuridad de la inconsciencia hasta el descubrimiento iluminador de las normas. La trayectoria de Adriana, que vive en un

[87] *Ibid.*, pág. 757.
[88] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas*, IV, pág. 864.
[89] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas*, II, pág. 765.
[90] *Ibid.*, pág. 761.

vacío afectivo y se pasa los días leyendo «novelones truculentos», arranca de un centro oscuro, un antro representado por la alcoba que «según usanza hispánica se encuentra en lo más profundo y lóbrego de la vivienda» [91]. Desde esa caverna, la protagonista emprende su peregrinaje hacia la luz. En este proceso liberador colaboran el drama—representado por un drama imaginario que ella misma se había forjado—y la poesía, encarnada en dos orates, Espera *la Calandria* y Xuanín *el Sapo*. Son ellos quienes literalmente la sacan de la penumbra crepuscular de Reicastro, llevándola junto al mar, donde ella exclama: «Veo, veo... como si recobrase los ojos de la carne» [92].

En efecto, la poesía de Xuanín es una vía de acceso a la zona de las normas poéticas. La función esclarecedora de la lírica está expresada por medio de una imagen plástica: «Adriana hubiera jurado ver cómo cada verso cantado... abría un halo, un gran círculo claro y azul, entre la muselina de la neblina, desnudando un poco la carne del cielo, y el desnudo aumentaba con cada nuevo verso» [93].

A raíz de esta experiencia reveladora, Adriana adquiere una diafanidad de pensamiento que va a permitirle traducir el drama imaginario en acción eficaz, provocando el desenlace con el que despierta a su esposo Federico, haciéndole descubrir, a su vez, la zona de las verdades vitales. Tanto él como Adriana nacen a una nueva vida, que se expresa en su deseo de procreación.

Este tema aparece de nuevo en *Don Rodrigo y Don Recaredo* [94]. La acción de dicho relato se sitúa en una aldea, con lo cual se nos lleva al ambiente rural dentro del microcosmos de Congosto. La niebla, que tanto papel desempeña en *La triste Adriana,* adquiere importancia principal en esta narración. De hecho, es el tema de la poesía inicial. «La niebla no te aleja / de las cosas. A ellas te acerca, / para mejor verlas, / para tocarlas y jugar con ellas / como con el pezón donde alimenta / el recién nacido su apetencia» [95]. En la naturaleza, la niebla representa lo telúrico y lo prerracional. Es éste el elemento que literalmente rodea a Don Recaredo, cura castrense en Pilares, cuando vuelve a la aldea de su nacimiento; por lo tanto, en el plano psíquico, su viaje representa una vuelta a las raíces del ser, en la que irá desenvolviendo, a través de la niebla, su propia alma. La apariencia externa de este personaje, es decir, sus vestiduras y su condición sacerdotal, no coinciden con su realidad interior, en la cual va imponiéndose el impulso genésico que él

[91] *Ibid.*, pág. 762.
[92] *Ibid.*, pág. 779.
[93] *Ibid.*, pág. 783.
[94] Una versión anterior de esta novela, fechada 1924, e intitulada «Vida nueva», está recogida en *El raposín,* Madrid, Taurus, 1962. Este relato puede considerarse un esbozo de la versión definitiva que se publicó en *El ombligo del mundo.*
[95] Pérez de Ayala: *Obras completas,* II, pág. 798.

quiere transferir a su hermano mayor, persuadiéndole a que se case para perpetuar la casta. Pero la fuerza del instinto sale a la superficie, mostrando la intimidad profunda de su ser, por virtud de Melania *la Prieta,* que desempeña el papel de Sulamita.

A esta «palomita negra», arquetipo de la belleza femenina sensual, el autor le atribuye, como a otros personajes de signo positivo, el deseo de liberación, que ha de realizarse escapando del valle. «Tiémblante los alones, con impaciencia de volar lueñe» [96], le dice Don Rodrigo, que, en seguida, la encomienda a su hermano, precipitando el destino de éste, quien recupera una zona de su humanidad esencial al dejarse ir «con abandono como una barca a la deriva» [97].

Melania *la Prieta,* un personaje que aparece por primera vez en la novela que acabamos de comentar, hace un papel importante en la novela *Justicia,* que viene a ser la última obra de ficción publicada por Ramón Pérez de Ayala en el año 1928 [98]. Más tarde, este relato fue recogido en el tomo *La revolución sentimental,* pero seguramente su inclusión en este volumen se debió a razones de oportunidad editorial, pues, sin lugar a dudas, es evidente que pertenece al conjunto de *El ombligo del mundo,* y la advertencia del autor mismo viene a corroborarlo. La huida de Melania, en *Don Rodrigo y Don Recaredo,* está relacionada con los acontecimientos dramáticos alrededor del crimen del gitano Tinoco.

Según Andrés Amorós, que publicó un prólogo desconocido de *Justicia,* la narración llevaba como subtítulo «novela humorística» [99]. Sintoniza perfectamente bien, entonces, con la tónica que caracteriza a todas las novelas de *El ombligo del mundo.* Aunque no lleva una poesía inicial, la «Balada del calderero apasionado», que podría clasificarse como un martinete flamenco, desempeña, en cuanto a su relación con los acontecimientos novelescos, una función análoga a la que desempeñan las poesías preliminares de las demás novelas poemáticas.

El título *Justicia* es irónico, pues en el relato el autor trata de poner de relieve la falta de aquella virtud por parte del pueblo reicastrense; es decir, el pueblo español. Somete a análisis la reacción colectiva de los habitantes de Reicastro ante un crimen truculento, estilizado según la estética del cartel de feria. Al hacerlo, estudia, en cuanto creador novelístico, los móviles del crimen, para darle al lector acceso a las circunstancias profundas, permitiéndole una mayor penetración moral. Ayala destaca la arbitrariedad de las reacciones populares y señala la avidez

---

[96] *Ibid.*, pág. 809.
[97] *Ibid.*
[98] *Justicia* se publicó en *La novela mundial,* núm. 95, 5 de enero de 1928.
[99] ANDRÉS AMORÓS: «El prólogo desconocido de *Justicia* de Pérez de Ayala», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos,* núm. 87, 1976.

de sensacionalismo que llevará a convertir el proceso del reo en espectáculo. Los epígrafes que da a las secciones de la novela sugieren el énfasis vulgar del cartelón o del papel de aleluyas. Del contenido de la novela se desprende que si hay una justicia, no es la de las autoridades, ni menos aún la de la opinión pública, sino que se trataría de una especie de justicia inmanente.

Dentro de ese enfoque que examina lo colectivo, el autor no deja de ofrecernos una trayectoria individual ejemplar. Es la del gitano Tinoco, el herrero de Reicastro, cuyo apodo es el *Chaval*. Su herrería, situada en la calle de la Amargura, comunica con la calle por una ventana muy alta, que de dentro rasa con la techedumbre y al exterior hace rasante con el nivel del pavimento. «Mirando desde fuera—dice el narrador—la herrería es una caverna subterránea» [100]. Así, en esta novela, como en *La triste Adriana,* el personaje central emprende su camino hacia la verdad clara desde una zona de penumbra.

Tinoco mismo está caracterizado por un colorido de tonalidades calientes, y aparece, en su herrería, rodeado de fuego y de la música que produce con su martillo. Igual que Melania, Tinoco siente un incontenible impulso hacia la libertad, y por lo tanto es un ser de naturaleza alada y aérea como ella. Así lo sugiere el autor cuando los curas califican al gitano de «una criatura tan inocente y cándida como una paloma duende» [101]. Su crimen es resultado de la interpretación literal que da a las palabras de Melania, quien le exhorta a liberarse rompiendo las cadenas que le oprimen, y saliendo de su cárcel. Metafóricamente, ella le había dicho: «Martillo tienes y brazo fuerte» [102]. En efecto, él usará su martillo de herrero para machacarle la cabeza a su mujer, a su suegra y a sus tres cuñadas, beatas todas ellas. El crimen de Tinoco, cometido en un estado de enajenamiento, puede compararse con el de Arias Limón en *La caída de los Limones,* y un cotejo de los textos que describen el estado psicológico de ambos personajes revela muchas semejanzas. Pero en contraste con la ejecución ignominiosa en aquella novela, la de Tinoco en *Justicia* termina con su santificación por el pueblo. Y es que, antes de su muerte, él se purifica, elevándose rápidamente «por el camino de la penitencia y la perfección» a una región excelsa [103]. Es evidente que Ayala quiere aludir humorísticamente al ejemplo de San Agustín: de los grandes pecadores han salido los grandes santos. Pero a la vez nos ofrece, en una proyección novelesca, su propia teoría del

---

[100] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas,* II, pág. 1139. Es probable que AYALA quiera aludir, con esta imagen, a esa categoría de las ilusiones del espíritu que lord BACON, en su *Novum Organum,* denominó «los ídolos de la caverna».

[101] *Ibid.,* pág. 1173.

[102] *Ibid.,* pág. 1140.

[103] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas,* III, págs. 962-963.

liberalismo, que niega la existencia del mal. «Un vicio impetuoso puede convertirse en una gran virtud», escribe Ayala, afirmando que uno y otro consisten en «un mismo fenómeno de superabundante energía espiritual, derrochada estérilmente en el caso pecaminoso, y aprovechada para su máximo rendimiento en el caso de la virtud».

La superabundante energía espiritual de «el calderero apasionado», puesto que no encuentra su cauce en el amor profano (el de Melania), desemboca en el amor sagrado. Su trayectoria humana, configurada gráficamente, podría representarse con una línea vertical perpendicular a la tierra. La «tesitura» de su espíritu lo lleva directamente al cielo. Así nos lo da a entender el autor cuando describe el momento en que muere el gitano. «Abrióse en el firmamento un boquete azul, por donde penetrase el alma de Tinoco» [104].

El enfoque narrativo de *Clib,* igual que el de *Justicia,* tiene como objeto examinar el alma social. En esta novela el autor nos muestra que el pueblo concibe la justicia sólo como venganza o castigo. En aquélla nos enseña que el casino, una forma de organización social típica de España, es «el arquetipo de la insociabilidad» [105]. A través de la historia ejemplar de Generoso Vigil, y de otros casos complementarios, en los cuales hemos de ver víctimas del juego, el escritor despliega de nuevo el tema del ensimismamiento y la enajenación. Las actividades recreativas a que se dedican los socios del Clib son todas ellas (las carambolas, el póquer, la ruleta) formas de enajenación. Así discurre el personaje principal mientras observa los jugadores de billar: «Diversión, distracción, es lo mismo que salir fuera, olvidar, alejarse de los cuidados y preocupaciones que uno lleva dentro de sí...» Pero Generoso concluye que dicha enajenación es, en el fondo, una forma de ensimismamiento, al observar que «cuanto más sale cada cual de sí propio y parece más distraído... tanto más se concentra y enardece por ser él mismo, por emular, aventajar y vencer a los demás» [106]. Esas dos propensiones extremas, tan distintas en la apariencia y tan idénticas en el fondo, pueden tener para el ser humano consecuencias muy graves. Es lo que se nos anuncia ya en el poema inicial de la novela: «Amigo: / Cuando estás más enajenado, / o acaso ensimismado en tu vacío profundo, / tanto más eres juguete del Hado» [107].

Introduce de esta manera el tema del destino, un tema al que da importancia en *La triste Adriana,* en cuyo poema preliminar se afirma lo siguiente: «¿Los mortales, juguetes de los dioses? Mentira / del

---

[104] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas,* II, pág. 1175.
[105] *Ibíd.,* pág. 814.
[106] *Ibíd.,* pág. 827.
[107] *Ibíd.,* pág. 810.

flojo, del nesciente, del falsario» [108]. A pesar de eso, el ejemplo de Generoso Vigil nos indica que su apetito por dominar el destino lo lleva a querer *saber* el destino; es decir, a adivinar el futuro próximo. Esa tentación satánica que consiste en aspirar a la ciencia suprema es un pecado metafísico. Por incurrir en él, el personaje es castigado ejemplarmente, y su gravitación fatal hacia la muerte se configura, así como en otros casos ya señalados, a través de una imagen gráfica, la de una peonza que va trazando espirales cada vez menos circulares a medida que se disminuye el impulso inicial. Es por efecto del ensimismamiento y la enajenación que Generoso pierde la sindéresis, y, por consiguiente, pierde su centro de equilibrio. A pesar de ella, en el instante antes de su muerte, que ocurre como resultado de una caída al vacío (contraste directo con el ascenso de Tinoco en *Justicia)*, experimenta un momento de visión diáfana, y dice: «Ahora veo claro. Mi alma gira como una bolita de marfil. Cuatro casillas: C, cielo; L, limbo; I, infierno; P, purgatorio. Dios mío... empújame con tu índice. ¿Dónde voy a parar?» [109] La palabra *clib,* un vocablo de valor cabalístico, va adquiriendo muchos significados a lo largo de la narración. Como se habrá podido apreciar, al final cobra un sentido trascendente.

Hemos visto que, en *Clib,* Ramón Pérez de Ayala representa un vicio que él considera característico de la nación española. En *El profesor auxiliar,* que el autor coloca al final del conjunto de narraciones que integra *El ombligo del mundo,* Ayala acentúa una gran virtud nacional: el estoicismo senequista, encarnado en el personaje de Don Clemente. Se distingue este cuento de los demás por varios motivos. Lo que en él acontece sucedió en un tiempo y lugar distintos de la actualidad de Reicastro, donde habitan en el presente los personajes de la novela. Cuando tuvieron lugar los hechos relatados, la familia vivía en Pilares, capital de la provincia y ciudad universitaria. El tono de esta novela es, asimismo, distinto del que domina en las otras novelas del libro, puesto que está concebida la narración según las pautas tradicionales del cuento de hadas, con esa especie de estilización simplificadora que se encuentra también en ciertos pasajes de *Luna de miel, luna de hiel.* Entre esas pautas, una de las más destacadas es la polarización del Bien y el Mal en grupos antagónicos. El que forman las hijas de Don Clemente, cuyo nombre es ya simbólico, aparece descrito de la siguiente forma: «Eran hermanas las seis, y llevaban nombres de virtudes: Clemencia, Caridad, Socorro, Esperanza, Olvido y Piedad. Iban vestidas con mucha humildad y con mucho aseo; estaban peinadas con mucha

[108] *Ibid.*, pág. 761.
[109] *Ibid.*, pág. 848.

lisura»[110]. Las figuras no están individualizadas, sino que son unidades análogas dentro de una colectividad que se mueve unánime con ritmo de ballet. «Las cinco hermanas levantaron la mano con que trabajaban, dejándola en suspenso; ladearon la cabeza; dejaron vagar la mirada y aguzaron el oído. Parecían cinco pájaros en un instante de sorpresa»[111]. Tenemos aquí otro grupo más de seres cuya naturaleza es aérea. Su directora es Clemencia, la hermana mayor, que se distingue por una cualidad mágica: es «la zurcidora milagrosa», capaz de restaurar la ropa que había sido quemada por una acción maligna del grupo adverso, o sea los estudiantes que torturan al infeliz profesor auxiliar.

El esquema del cuento de hadas se completa con el triunfo final de la virtud, que prevalece sobre esas fuerzas adversas, haciendo que su caudillo, Pancho Benavides, «un muchacho guapo, simpático y rico»[112], se convierta en el Príncipe Azul que pedirá la mano de Clemencia. La tonalidad del relato es, pues, esencialmente lírica, aunque no deja de tener matices irónicos. Por ejemplo, se nos dice que en el rostro de Don Clemente se descubre «nobleza de carácter y estrechez de inteligencia»[113]. Este personaje es, no obstante, un dechado de bondad, tolerancia y resignación. Por ser un héroe del sufrimiento con dignidad, el profesor auxiliar pertenece al arquetipo de estoicismo senequista que tanto admira nuestro autor.

A lo largo de este trabajo ha quedado demostrada la estrecha correspondencia que existe entre el bien articulado sistema de ideas de Ayala y su creación literaria. Los ambientes y los personajes de sus novelas poemáticas responden a un esquema intelectual preexistente a la creación artística, y dicha creación se pliega a las ideas que lo constituyen. Esto se debe a que el escritor ha adoptado, desde sus primeros pasos, un plan que quería llevar adelante, y que, según se pudo ver, realizó en parte. Pero es también evidente que el mundo ficticio creado por él es un trasunto al plano de la invención literaria del sistema filosófico implícito en el pensamiento del autor.

Creemos haber puesto de relieve el carácter ejemplar de las novelas poemáticas. Los personajes de ellas son tipos genéricos que Ayala distingue dentro de la humanidad, y se conducen de modo correspondiente a la ley interna que gobierna a cada uno de los tipos. Las trayectorias que impone el novelista a sus figuras imaginarias son siempre simbólicas, y tienen como finalidad enseñarnos o bien los defectos que causan el fracaso o las virtudes que pueden elevar el ser humano hacia esa es-

---

110 *Ibid.*, pág. 850.
111 *Ibid.*
112 *Ibid.*, pág. 854.
113 *Ibid.*, pág. 851.

fera de espiritualidad superior que él denomina la de «las normas eternas».

Todas las narraciones del ciclo poemático obedecen, pues, a una misma intención educativa. Las de la segunda serie, *El ombligo del mundo*, revelan una mayor sistematización en las imágenes poéticas, que funcionan como supuestos mutuos interpretativos. Todas ellas vienen a ser realizaciones plásticas de las ideas de nuestro autor. Según Pérez de Ayala, la poesía más pura es la poesía del entendimiento [114]. Es la que él nos ofrece en sus novelas poemáticas: «una poesía de conceptos revestida de imágenes».

ANGELES PRADO

Indiana University Northwest Gary
INDIANA 46408 (USA)

114 Véase la entrevista hecha por LUIS CALVO, «El día de Ramón Pérez de Ayala», en *ABC*, 23 de noviembre de 1930.

NORTEAMERICA VISTA POR RAMON PEREZ DE AYALA Y JULIO CAMBA

(Temas paralelos)

Ofrezco en estas páginas una selección de textos—con temas paralelos—que contienen apreciaciones y juicios sobre los Estados Unidos, de los cuales se desprende indiscutiblemente una imagen del país. Siempre ha sido de interés general leer y recordar lo que, por separado, han escrito Ramón Pérez de Ayala y Julio Camba sobre el coloso de Norteamérica—reflejo de sus respectivas estancias allí—; pero puesto que disfrutamos de una perspectiva hoy bastante distanciada, y puesto que nos hallamos en una circunstancia desde luego diferente, tal vez rinda nuevos frutos y provoque nuevas sugerencias el acercarnos a sus escritos no separadamente, sino paralelamente, a modo de comparación. Podremos de esa manera sorprender hasta dónde coinciden esos juicios y esas apreciaciones, pero también cerciorarnos hasta qué punto pueden sernos valiosos y poseer vigencia en la actualidad. No agoto, ni mucho menos, todos los temas, me valgo solamente de aquellos que permiten establecer una relación de contenido e interpretación. Por eso, y por buscar la variedad polifacética, los subdivido lo más posible.

Para la elaboración del presente trabajo he utilizado el libro que resultó de los artículos de Pérez de Ayala [1] y los dos de Julio Camba [2]. Las abreviaturas—necesarias en el caso de este último—figuran al final.

Recordaré que Pérez de Ayala reside en los Estados Unidos casi un año en 1913-1914, y casi otro en 1919-1920 (de mayo a mayo). Julio Camba, a su vez, permanece un año entero en 1916 y repite el viaje en 1931. Fechas todas muy sugestivas por lo que tienen de repercusión histórica.

Tipo de civilización

Los forasteros que visitan la ciudad de Nueva York suelen quedarse extasiados contemplando la enormidad de los colosales rascacielos.

[1] *El país del futuro. Mis viajes a los Estados Unidos (1913-1914/1919-1920).* Edición recogida y ordenada por José García Mercadal, Madrid, Biblioteca Nueva, 1959, 351 págs.

[2] *Un año en el otro mundo* (1917), que se encuentra en *Obras completas,* I, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1948, págs. 369-452. Y *La ciudad automática* (1932) Madrid, Espasa-Calpe, 1934, 255 págs.

Ramón Pérez de Ayala, aun reconociendo su grandeza y mérito—testimonio indiscutible de los logros de la civilización mecánica y la ciencia aplicada—, no por ello se maravilla. «No miro con íntima reverencia —confiesa—sino el acto creador de la inteligencia—la ciencia—y el acto creador de la voluntad—la ética—; dicho en una palabra: la cultura. No me sobrecojo, ni suspendo, ni emociono, ni exalto, sino ante lo bello, lo verdadero y lo bueno» (pág. 155). Hace, pues, profesión de fe clásica y una mirada olímpica, serena, domeña sus posibles impulsos admirativos. Sabe por eso mismo reconocer el genio inventivo del pueblo norteamericano y afirmar en su momento sin vacilaciones que «considero a los Estados Unidos como el pueblo que encierra en sí más capacidad de futuro» (pág. 91).

Acostumbrado por sus múltiples viajes a comparar unos países con otros, y partiendo de un trasfondo europeo, Julio Camba recibe una primera impresión de los EE. UU. francamente negativa: «Fuera de la mecánica, apenas si existe allí nada verdaderamente importante. La cocina es pésima y la literatura es abominable. Las muchachas, muy hermosas por lo general, tienen para el europeo el inconveniente de carecer de psicología. Imposible sentimentalizar con ellas. El amor ha sido sustituido en los Estados Unidos con el *fox-trot* y con el *one step*. No existen tradiciones americanas, ni existe siquiera un paladar americano. Las ciudades son horribles en Norteamérica. La vida es áspera y espantosa» *(AM,* pág. 365). Aparte del estilo hiperbólico propio del humorista, se nota en estos juicios la decepción del *bon vivant* europeo. Con el correr del tiempo y las impresiones más maduras, sin embargo, hace la siguiente advertencia: «Cometeríamos un error al juzgar la civilización americana por comparación a la nuestra» *(AM,* pág. 366). La que le pareció en un comienzo civilización defectuosa en comparación con la europea, se le presenta con la experiencia y la compenetración como el país «de donde puede surgir nada menos que una nueva humanidad» *(AM,* página 367).

Doble tendencia: idealismo-materialismo

El crecimiento material de los EE. UU. no puede ser un fenómeno aislado, considera Ayala. Paralelamente corre el espíritu, y la prueba evidente de ello es la lengua inglesa, que aumenta con nuevas palabras cada día. Eso significa que «el espíritu está en permanente actividad—prosigue Ayala—; que en las ciencias y en las artes se hallan a diario hechos nuevos, los cuales exigen inmediato bautismo». Para concluir: «La mayor parte de los vocablos nuevos son debidos al genio activo e inventivo de los norteamericanos» (pág. 39).

La tendencia idealista, humanitaria y de gran contenido moral, declara Camba, «va desde William James, el filósofo, hasta Mr. Ford, el fabricante de automóviles»; mientras que la materialista, sin contenido moral alguno para *él*, es de «capitalismo y de imperialismo capitalista» (*AM*, pág. 431). Durante las elecciones políticas de 1916 ambas tendencias parecen estar equilibradas.

Anhelo artístico

Una de las sorpresas con que se encuentra Pérez de Ayala a su llegada a los Estados Unidos en 1913, es la presencia en el «país del dólar y la soberbia confiada, de la vida frenética y del furor por los goces del momento», del poeta hindú Rabindranath Tagore, representante de la vieja sabiduría búdica. Lo cual le parece digno de meditación, pues paralelo al crecimiento material se da en la nación un crecimiento espiritual. Antes que el poeta de la India, «han pasado por Norteamérica artistas de todo linaje y nombradía universal» (pág. 29).

Juicio que corrobora Camba: «América quiere hacerse un gusto y un sentimiento artístico. ¿Qué se necesita para ello? ¿Traer aquí obras maestras y artistas maestros? ¡Pues que vengan! » (*AM*, pág. 379).

Eugenesia

Entre las notas sobresalientes de su primera visita a Norteamérica, destaca Ayala que «el movimiento en favor de la mejora de los niños es el más popular» (pág. 41). La eugenesia, de origen inglés, parece un producto de los EE. UU., «país de Prometeos», dice simbólicamente (página 69). A fin de vigilar la raza y llegar a poder producir un ejemplar humano arquetípico, «hay una tendencia general, cada día más arraigada, a evitar y hasta prohibir uniones matrimoniales entre individuos afligidos de enfermedades hereditarias» (pág. 60).

No se le escapa al ojo clínico de Camba la relevancia de esa característica nacional. Los Estados Unidos—dirá sin rodeos—se proponen sencillamente hacer una raza y su procedimiento se parece al de la cría caballar: «Se hacen cruces de unas razas con otras. Se limita la entrada de ciertas razas. En tal Estado se prohíben los matrimonios entre gentes de raza blanca con gentes de raza negra. En tal otro, donde un elemento va adquiriendo demasiada preponderancia, se favorece la inmigración de un elemento contrario que pueda luchar con él y vencerlo...» (*AM*, página 406).

Castidad

A Pérez de Ayala le parece mucho más asombroso que los rascacielos el hecho insólito de que no haya prostitución en los Estados Unidos. Lo considera «un pueblo de maravillosa castidad». En la conversación y en la prensa «no se admiten donaires o chistes que no sean absolutamente candorosos, quiero decir limpios y castos, lo cual no impide que el ingenio sea brillante y fecundo, antes al contrario, en mi opinión, contribuye a aguzarlo» (pág. 60).

En 1931, Julio Camba comenta que cuando los neoyorquinos deciden echar por la borda sus últimos restos puritanos, se largan por la noche al barrio de Harlem, a pesar del aborrecimiento de los blancos por los negros. Lo cual posee para él una explicación bien sencilla: «la falta de una lujuria propia en el pueblo americano» *(CA,* pág. 29).

Humor

Se aprecia claramente un cambio en la presencia y sentido del humor en la vida americana entre los dos viajes de Pérez de Ayala. Durante el primero elogia el humorismo de los norteamericanos—representados por Mark Twain—, por revelar «un gran talento de observación, un profundo sentido filosófico y un sagaz instinto de lo cómico y de lo grotesco, notas las tres que elevan el ingenio al rango de humorismo» (págs. 60-61). Pero ya no puede repetir la misma impresión en 1920. Aunque los americanos sigan alardeando de ser humoristas natos y tengan a Mark Twain por ciudadano simbólico en este respecto, «el ingenio no es una cualidad que abunde precisamente entre los norteamericanos de este momento histórico», declara Ayala con franqueza. Es más, el único gran humorista del momento es un extranjero, *Charlot,* a quien imitan sin éxito los actores americanos. «El humorismo norteamericano de ahora —concluye—no es sino deleitación maniática en el retruécano y la astracanada» (pág. 252).

El sentimiento no interviene para nada en la risa del americano, asegura Camba en 1916. Le parece una risa elemental e infantil, «completamente rudimentaria, sin matices y sin complejidades, como si la psicología no hubiera sido inventada aún» *(AM,* pág. 410). La sonrisa, por tanto, no puede haber brotado, será todo lo más «una risa de mala calidad». Para Camba, la sensibilidad americana no ha llegado todavía «a ese punto de desarrollo en que se mezclan la alegría y el dolor», y así como en el humorismo de otras gentes hay siempre un fondo de tristeza, «los humoristas americanos sólo saben hacer reír con elementos cómicos» *(AM,* pág. 411). Durante la estancia de 1931, satiriza el «ingenio

ya hecho, lo mismo que las ropas hechas» *(CA,* pág. 218), y califica de «risa mecánica» el modo de reír norteamericano, en contraste con el europeo: «En Europa, primero se pone usted alegre, y luego se ríe usted. Aquí ocurre todo lo contrario» *(CA,* pág. 249).

EL TIPO: FORTALEZA FÍSICA, COLOSALISMO

El dinamismo y la fortaleza física parecen ser rasgos propios del norteamericano, según vemos por Ayala. Durante la travesía marítima distingue fácilmente a dos pasajeros agravados por la inacción a que se hallan condenados, y para consolarse «recordaban proezas natatorias, lances de regatas; discutían problemas náuticos, y en ocasiones, colgándose de un hierro de la toldilla, hacían flexiones» (pág. 54). Los norteamericanos ricos, «esos hombres esencialmente dinámicos y tumultuosos, que consumen en una semana más energía nerviosa que un andaluz en un año», en vez de irse de vacaciones a las playas y a las montañas, prefieren embarcarse para Europa y «volver a América sin haber desembarcado» (pág. 146). A su llegada a Nueva York nota en las fotos de las revistas un tipo racial común: «Rostros de facciones rudas, prominentes; rostros rasurados de barbeta enérgica, nariz imperiosa, entrecejo tenaz, ojos atrincherados tras las cejas, como en asechanza del futuro; rostros de ciudadanos de la república romana» (pág. 28).

La técnica y la mecánica van suplantando el sentimiento y constituyendo una nueva base para la vida, observa Camba. Lo cual se refleja ampliamente en la conducta del americano: «La alegría americana es una alegría puramente física, a base de montañas rusas, de toboganes y de *waterchuts,* como en Coney Island, o a base de bailes gimnásticos, como en Nueva York» *(AM,* pág. 367). El colosalismo es otro rasgo. El orgullo del norteamericano, dirá en otro lugar, «consiste en haber batido un *record* [...]. Los puentes más grandes del mundo, las casas más altas del mundo, las calles más largas del mundo, la mayor plutocracia del mundo...» *(AM,* págs. 385-386)[3].

---

[3] En su libro *Los siete pecados capitales en Estados Unidos,* Madrid, Alianza Editorial, 1969, FERNANDO DÍAZ-PLAJA describe con gran riqueza de detalles este fenómeno. Bástenos el siguiente párrafo como muestra corroboradora: «Con la seguridad en su tamaño físico, económico, militar, es lógico pensar que lo mejor de los Estados Unidos sea al mismo tiempo lo mejor del mundo y, desde hace mucho tiempo, la comparación se realiza a esta escala. El edificio que se construye tiende a ser el más alto del globo, el puente el más largo, el dique el más ancho. La obsesión del récord hace que se busque en la nueva obra algún elemento que la haga única, si no absoluta, al menos relativamente» (pág. 26).

Distingue Ayala entre la mujer que se ve constreñida a buscar empleo—que nunca le falta y, además decoroso—y la que halla a mano cuanto necesita. Ambas están emancipadas, pero más la segunda, la cual, no pudiendo parar en casa, «siente la necesidad de andar trotando a fin de ostentar su emancipación» (pág. 337). Pero las actividades a que se dedica son encomiables. Las señoras norteamericanas «han conseguido todo lo que se han propuesto, y lo que se han propuesto ha sido siempre un fin humanitario y sentimental: la alimentación, bienestar y aseo del niño pobre y de la madre desvalida; la higienización de las viviendas; la benignidad en el trato de los irracionales; la supresión de la trata de blancas; la difusión de las escuelas; el destierro de la literatura pornográfica; la ley contra las bebidas alcohólicas, etc.» (pág. 338). Hay todavía otras que, puesto que los hombres lo reputan oficio vil, se dedican a las bellas artes.

Julio Camba lamenta que los privilegios de que gozan las mujeres libertadas hayan sido conseguidos a expensas de la libertad del hombre. Lo atribuye a razones históricas: «Positivamente, el Far-West es un producto de la superabundancia de hombres; pero hay todavía una consecuencia, más importante y actual, a sacar del hecho de esta superabundancia. Me refiero a los privilegios de que goza aquí la mujer, al exceso de prerrogativas legales y sociales que se le conceden» (*AM*, pág. 381). En cuanto a las bellas artes, asegura que están quedando en manos de las mujeres, pues «el ocio, que en Europa es un privilegio de clases, aquí es un privilegio de sexos», ya que los hombres «no tienen tiempo más que para ganar dinero, y las mujeres son las encargadas de gastarlo» (*AM*, pág. 384).

Tanto Pérez de Ayala como Julio Camba ponderan la belleza de la mujer americana. En el mujerío norteamericano—declara el primero—«abundan extraordinariamente las chicas bonitas» (pág. 337). Y con relación a un espectáculo de variedades que presencia en Nueva York, comenta: «Unas cuantas chicas bonitas y ligeras de ropa—esas muchachitas americanas, *chorus girls,* de formas impúberes y rostro angélico, que con adorable candor hacen visajes, guiños y movimientos lascivos, con los cuales antes que encalabrinar al espectador le enternecen de piedad...» (pág. 253).

Camba se admira de que «un producto tan fino y depurado» se haya logrado en serie, y no teme afirmar que «la chica americana es, sin disputa, la más guapa del mundo». Reúne toda clase de encantos: «La madrileña tendrá los ojos más bonitos, y la parisiense tendrá la nariz más remangada. Esta será más graciosa; aquélla, más picaresca; la otra, más

elegante, etc.; pero si las chicas de aquí o de allí pueden vencer en detalle a la chica americana, sería preciso que se reuniesen todas ellas y combinaran sus diversos encantos para vencerla en conjunto» (*CA*, pág. 183).

La literatura del momento

Pérez de Ayala acusa en 1920 a los escritores norteamericanos de «populacheros», por halagar y acomodarse al público buscando su favor. «Hay un escalafón cerrado de escritores americanos—dice—, conforme al número de ejemplares que venden. Un escritor no vale más o menos que otro, sino que vende más o menos, es mejor o peor vendedor (*saler)*» (pág. 340).

Reconociendo que los Estados Unidos habían tenido literatos admirables en otras épocas, Julio Camba se extraña de la mala literatura que se hace en 1916; teme que la explicación se encuentre en la progresiva mecanización de la vida, capaz de barrer con cualquier manifestación literaria. «Para mí que los americanos—escribe—quieren abolir en absoluto el sentimiento, base de la literatura y de todas las artes, así como de la familia y otras instituciones, para darle a la vida un sentido que pudiéramos llamar *nietzscheano*» (*AM*, pág. 366).

La guerra de 1914-1918

Los Estados Unidos—poseedores de una historia particular—carecían de historia universal, y una nación no se salva sino en la historia, explica Ayala. Tal fue, según él, la intención con que Norteamérica participó en la primera contienda mundial; participación que creará las bases de su pasado histórico: «todo el pasado histórico de los Estados Unidos se reduce a la última guerra, porque únicamente pueden constituir pasado histórico para un pueblo aquellos puntos de intersección en que se injerta con el resto del mundo» (pág. 169). La guerra servirá también de instrumento para sacar al país de su aislamiento y hacer que aprenda a conocer y estimar a los demás pueblos. Antes de la guerra, el tipo medio del ciudadano norteamericano «poseía una idea un tanto vaga y errónea acerca de Europa y los europeos». Como artículo de fe se apoyaba en la noción de que los EE. UU. eran «el país más próspero, más adelantado y de instituciones políticas más perfectas». No veía en el extranjero sino «el emigrante menesteroso que se acerca a los Estados Unidos, el país de la libertad y de las posibilidades, huyendo bien de la miseria, bien de la tiranía» (pág. 186).

Julio Camba cree que una guerra, cualquier guerra, «le convendría actualmente a este pueblo, tal vez demasiado metalizado» (*AM*, página 445). Censura a la sociedad americana por su provincianismo, y al gobierno por carecer de una política internacional. Pero aboga también por la guerra por razones de interés común. El mundo es cada vez más chico, «y América no puede ya desentenderse de lo que pase en el viejo mundo. Cualquier guerra que estalle en Europa afectará inmediatamente la vida americana» (*AM*, pág. 440).

Las clases sociales y la igualdad de oportunidad

El tema de los multimillonarios yanquis es un fenómeno que atrae la atención de los dos autores. Desde el punto de vista de la situación social, Pérez de Ayala pone de manifiesto la prosperidad utópica y el alto nivel de vida del país, pero distingue entre los probables destinos de quienes poseen grandes fortunas y los que aspiran a subir socio-económicamente. «El desasosiego interior bulle y se dilata en equilibrada correspondencia de la prosperidad—afirma—. Nadie ignora que en los Estados Unidos hay individuos a quienes no alcanza nunca el pánico económico.» Hacerse rico era más probable antes. «Hoy en día no es imposible, pero es muy difícil» (pág. 75).

Frente a las pretensiones americanas de que en el país no hay gran distinción de clases sociales, y frente al principio político de la igualdad de oportunidad, Camba señala no sólo la existencia de clases, sino también de una esclavitud económica: «Pero hoy ya hay clases [...]. Toda América está en manos de los *trust*. Aquí hay una esclavitud económica como tal vez no exista en ningún otro lado». Por eso no cree que el emigrante pueda «emprender un negocio con probabilidades de éxito» (*AM*, pág. 376).

Es interesante resaltar que ambos escritores establecen la asociación capitalismo-comunismo. A pesar de la lucha implacable de los presidentes Roosevelt y Wilson contra los *trusts*, Ayala ve como irrefrenable la concentración de la riqueza en pocas manos y corporaciones. Viendo en el financiero el último fruto del capitalismo, augura que no sería difícil que los Estados Unidos «llegaran a ser la tierra de promisión del futuro Estado democrático del trabajo». Y se pregunta: «¿Qué otra cosa es el gran capitalista sino el San Juan Bautista del socialismo, como ya lo echó de ver Carlos Marx?» (pág. 76).

Para Julio Camba, los millonarios norteamericanos desempeñan una labor de «carácter eminentemente comunista», que es «la de acumular

el dinero evitando que la gente se enriquezca». Quedando concentrado en unas pocas manos, «para la colectividad será exactamente igual tenerlo en poder de ellas que tenerlo en poder del Estado» (*CA*, pág. 151).

La ley seca

Juzgando por lo que acontece en la ciudad de Nueva York, se pregunta Ayala si se cumplirá la ley de prohibición de bebidas alcohólicas en el resto del país. Es todavía el año 1920 y la ley ha sido puesta en ejecución el primero de julio. De todos modos, Ayala responde afirmativamente, ya que las excepciones son de poca monta y la ciudad de los rascacielos no es representativa de toda la nación. Es curiosa, sin embargo, como realidad anecdótica y profética, la descripción que hace de sus experiencias en los restaurantes neoyorquinos: «Los días consecutivos al 1 de julio, en el restaurante de Nueva York donde acostumbraba comer, me sirvieron vino en una tetera, el cual yo debía beber en taza en lugar de en copa. La fórmula mágica para pedir vino al camarero era: 'Té de Burdeos'. El coñac lo servían asimismo en una pequeña tetera y se bebía en jícaras. Después de una quincena, en este restaurante dejaron de lado todo disimulo y sirvieron abiertamente vino y licores. Un amigo mío, abonado a los bares, me dijo: 'En casi todos ellos despachan *whisky*, y si usted quiere un *highball* (mezcla de *whisky* y agua de seltz) pida cerveza importada» (pág. 270).

Julio Camba visita los Estados Unidos por segunda vez en 1931; para entonces—como es de todos sabido por el surgimiento del gangsterismo—la escena descrita por Ayala se ha universalizado. Pero el tono burlón de Camba se extiende hasta ensalzar la nueva industria vinícola casera, que ha prosperado merced a la ley de prohibición. Asegura que en Nueva York se beben mejores vinos que en Europa, pues «la prohibición ha matado la industria y ha resucitado el arte, ha eliminado la química y ha libertado a la Naturaleza» (*CA*, pág. 67).

El dinero, medida de todos los valores [4]

La voluntad económica les viene a los norteamericanos, por transmisión hereditaria, de la propia Inglaterra—escribe Ayala—. La historia de

[4] Fernando Díaz-Plaja declara que en los Estados Unidos no se considera lo espiritual y lo material en líneas paralelas, sino como entrelazadas. Pone como ejemplo de la importancia del dinero una serie de expresiones idiomáticas que aquí reducimos a unas pocas: «Desde niño el americano piensa en el dinero como un elemento vital al alcalce de todos los que le busquen y capaz de ennoblecer toda una vida. Las expresiones diarias corresponden a este concepto. Cuando un español se encuentra bien, 'se siente como un rey'. Cuando lo mismo le pasa a un norteamericano, se siente 'como un millón de dólares'. En Europa alguien del que no se puede uno fiar es 'falso como Judas'. Aquí es falso 'como un billete de tres dólares' (que no existe, claro)» (pág. 111).

los puritanos nos muestra cómo la colonia se fundó sobre dos categorías: una, la austeridad moral; otra, la idea democrática restringida a la económica» (pág. 180). La gran abundancia de siglas en los periódicos y demás publicaciones obedece, según Ayala, «al espíritu comercial que preside e informa como única categoría la vida política, social y privada de este pueblo» (pág. 282). Y como anécdota menciona que en los Estados Unidos «se acostumbra estimar a las personas por la riqueza que poseen, y se suele decir: Fulano *is worth* vale tantos dólares; Cervantes aquí valdría cero» (pág. 245).

Según Julio Camba, el dinero es el común denominador de la sociedad americana. Los hombres valen según lo que tienen y sólo se les reconoce la capacidad de hacer fortuna: «Aquí no se dice nunca que un hombre tiene, sino que un hombre vale tanto o cuanto dinero». Puesto que los EE. UU. es la tierra de la oportunidad, y ésta es idéntica para todos, la fortuna que posee el individuo está, por consiguiente, en relación directa con su valía personal: «Tantos millones de dólares representan tantos millones de inteligencia, de iniciativa, de tenacidad o de audacia», concluye irónicamente (*AM*, pág. 377).

PELAYO H. FERNANDEZ

Rufo Rendrucles, 5, 9.° A
GIJON

ABREVIATURAS

AM: *Un año en el otro mundo.*
CA: *La ciudad automática.*

DON JUAN Y EL HONOR EN LA OBRA DE PEREZ DE AYALA

Tigre Juan (1926) y *El curandero de su honra* (1926), de Ramón Pérez de Ayala, son, sin duda, una de las más bellas creaciones sobre el tema de don Juan en la literatura del siglo XX. La poderosa sensibilidad e inteligencia del autor, quien como ensayista se había ya interesado por el tema anteriormente, alcanzan aquí una cima artística. Mérito de Ayala es, además, el de haber enlazado íntimamente donjuanismo y honor, incomprensible el uno sin el otro. En palabras del propio escritor: «Me pareció que *El burlador de Sevilla,* de Tirso, no se explica cumplidamente sin su antítesis, que consigo lleva aparejada, como mellizos especulares, *El médico de su honra,* de Calderón (uno y otro, tipos de auténtica casta hispánica). Cuando no hay calderonismo (religión y honor), el donjuanismo resulta desvaído en mero libertinaje impune» [1].

I

Tras la descripción de la plaza del Mercado, en Pilares, y del protagonista, Tigre Juan, vemos a éste departir con su amigo —uno de sus pocos amigos— Nachín de Nacha. Rememoran un episodio de juventud. Juntos participaron en la revolución que destronó a Isabel II: «Cuando la Gloriosa, Juan y Nachín habían hallado par a par arrastrando por las calles de Pilares el busto tetierguido y pecaminoso de doña Isabel II» [2]. El valor de este episodio no es sólo anecdótico; perfectamente puede integrarse en la actitud mental del protagonista. La reina, en cuanto mujer, representa el dominio del matriarcado contra el que Tigre Juan se rebela. Se trata, además, de una reina célebre por su conducta licenciosa, a que se alude en el texto con la frase «busto tetierguido y pecaminoso». La reina es ejemplo de la mujer adúltera, destructora de la autoridad del marido, es decir, del orden patriarcal. Desde este punto de vista, no hay evolución básica en la conducta de Tigre Juan, quien de

[1] Prólogo (de 1940) a *Las máscaras* (1917-1919), *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1963, III, 21.
[2] *O. C., IV,* 559. Todas las citas de *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* son de esta edición.

revolucionario pasa a defensor del orden; pues el orden que él defiende ahora es el creado por los hombres, no el representado simbólicamente por Isabel II. Esta, más que efigie de la autoridad, sería una usurpadora de la verdadera autoridad: la del hombre. El «generalato de la mollera» (pág. 559), régimen preconizado por Tigre, insiste en la misma idea, ya que la mollera, la inteligencia, es característica supuestamente masculina, como más tarde se deja ver: «Muéstreme —dice Tigre Juan— la primera mujer que de cejas arriba almacene endentro algo de provecho, si no es vanidad y trapacería. Pues que Dios les negó mollera, niégueseles voluntad y obedezcan» (pág. 586) [3].

Nachín de Nacha, en cambio, aunque partícipe en los acontecimientos de la Gloriosa, acata en definitiva los principios del matriarcado, como lo muestra su oposición a Tigre Juan. Nachín vive solo en el refugio natural —maternal— del Campillín, aldea próxima a Pilares, adonde acude ocasionalmente. Su mismo apellido o apodo (de Nacha) parece indicar esta profunda vinculación a lo materno. Su gusto por las supersticiones y brujerías lo acerca también a la supuesta irracionalidad femenina. Pero la atracción de Tigre Juan por Nachín revela el lado reprimido de su personalidad.

Por otra parte, Tigre Juan procede de Traspeñas, el lugar donde las mujeres no se casan y los hombres son mero instrumento en la fecundación de la hembra (pág. 568). El orden —o desorden— existente en Traspeñas es claramente matriarcal. La civilización ciudadana, representada por Pilares, corregiría ese estado de cosas. Sin embargo, Tigre piensa que la mujer es la misma en todas partes y su sumisión al patriarcado (orden familiar presidido por el varón) es sólo aparente: «Las mujeres todas, en Pilares, en Roma, en Pekín, en Nínive y en Babilonia, son de la propia levadura y voluntad que las mozas de Traspeñas, sólo que el freno del bien parecer y el temor del látigo de la afrenta, ya que no les corrigen las mañas, pues esto, porque Dios lo dispuso así, no está en el poder humano, oblíganlas a ser cautas y a que no hagan de las suyas si no es por lo encubierto y a cencerros tapados» (págs. 568-569). El principio de la novela cobra intensidad a la luz de estas reflexiones. Allí las casas de la plaza del Mercado, donde Tigre Juan tiene

[3] Gérard Mendel escribe:

> «C'est une illusion de penser qu'un des deux sexes, dans l'espèce humaine, appartiendrait davantage à l'ordre de la nature et l'autre à l'ordre de la culture. C'est pourtant cette illusion, aux profondes racines inconscientes, qui est à l'origine d'un grand nombre de phénomènes socio-culturels.
>
> Illusion provenant [...] de ce que les premiers rapports du nourrisson et de l'enfant avec la mère se déroulent sur un plan sensoriel et pré-verbal, le père n'occupant sa vraie position qu'approximativement au moment de l'acquisition du langage. L'image de la mère reste donc liée inconsciemment à la sensorialité, à la vie charnelle, et l'image du père à l'essor de l'intelligence et du langage.» *La révolte contre le père*, París, Payot, 1968, pág. 283.

su puesto, se comparan con viejas mujeres: «La plaza del Mercado, en Pilares, está formada por un ruedo de casucas corcovadas, caducas, seniles. Vencidas ya de la edad, buscan una apoyatura sobre las columnas de los porches. La plaza es como una tertulia de viejas tullidas que se apuntalan en sus muletas y muletillas y hacen el corrillo de la maledicencia» (pág. 551). Tigre Juan entonces, por más que haya huido de Traspeñas, está constantemente amenazado por presencias maternales, recuerdo del estado natural en el reducto mismo de la civilización. No escapa uno fácilmente de la primera forma de autoridad: la que ejerce la madre sobre el hijo. Sólo a duras penas, y a través de una lucha continua, es capaz el hombre de establecer su dominio.

Más reveladoras aún son las discusiones de Tigre con su hijo adoptivo Colás, procedente también de Traspeñas. Este ofrece rasgos que lo emparentan con un Werther o un Tristán. Es, igual que ellos, un idealizador de la mujer, inserto en la tradición caballeresca, provenzal, del amor. Por tanto, un anti-don Juan. Ayala ha expuesto las raíces semíticas de don Juan, adorado por la mujer, en vez de adorador [4]. No es extraño, entonces, que el Tigre simpatizante de don Juan se compare con los «profetas bíblicos» (pág. 567).

Sin embargo, Colás muestra también características donjuanescas. Dice que le place «vivir flotando, de aquí acullá» (pág. 566). Recuerda de este modo a Vespasiano, el «trashumante tenorio» (pág. 561). Dice asimismo Colás que le gusta hacer juegos de manos, lo que permite otra comparación con Vespasiano, «viajante de sedas y pasamanería» (pág. 561). Así, los personajes no son tipos, seres monocordes. Son, más bien, como los seres humanos, contradictorios, dotados de haz y envés. Su significado depende de la perspectiva que adoptemos en un momento específico, y sólo la multiplicación de enfoques permite abarcar su complejidad [5].

Las conversaciones entre Colás y Tigre Juan no sólo los definen en relación con el tema del donjuanismo, sino también en relación con el tema del honor. La característica donjuanesca sería la de no poder ser defraudado o traicionado por la mujer. Don Juan es burlador, no puede

---

[4] «Frente al concepto caballeresco del amor se yergue alardoso Don Juan, y desenvainando su espada de gavilanés, éntrase, hazañero y sin escrúpulo, por los dominios en donde la mujer imperaba como soberana, la destrona, la somete y proclama al varón rey del sexo. [...] Así como el amor caballeresco es de origen occidental y grecolatino, el amor donjuanesco es de oriundez oriental y semita.» R. Pérez de Ayala: «Don Juan», en *Las máscaras*, *O. C.*, III, 346.

[5] El perspectivismo de Ayala ha sido señalado abundantemente por varios críticos, como Leon Livingstone: «Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel», *PMLA*, 73 (1958), 404-405; M. Baquero Goyanes: «Contraste y perspectivismo en Ramón Pérez de Ayala», en *Perspectivismo y contraste*, Madrid, Gredos, 1963, págs. 171-244, y Frances Wyers Weber: *The Literary Perspectivism of Ramón Pérez de Ayala*, Chapell Hill, The University of North Carolina Press, 1966. Escribe esta última: «One of the most noticeable characteristics of Pérez de Ayala's composition is the use of a dual or multiple focus on events, persons, things, and ideas —a focus that successively shows opposing facets and attitudes» (pág. 11).

ser burlado. Don Juan es el hombre frente a quien se estrella la fuerza —la atracción amorosa— procedente de la mujer. Tigre llega incluso a relacionarlo con Cristo: «Jesucristo nos redimió del pecado original, cometido por Eva, la primera mujer, y por culpa de ella hubo de bajar a la tierra a recibir muerte afrentosa de cruz. Don Juan nos redime de otro pecado sin cesar repetido por todas las posteriores mujeres, así como el de Eva fue el original; y éste es el espantoso pecado del ridículo, que aunque ellas cometen el pecado, el ridículo cae de plano sobre nosotros» (págs. 572-573). A don Juan no hay mujer que pueda traicionarlo, pues él no le da tiempo para ello. La deja por otra antes de que ella pueda hacerlo a su vez. Es decir, se adelanta al engaño que de la mujer —Eva— cabe esperar [6].

Desde esta perspectiva, don Juan posee una calidad heroica. Es como un Ulises que no necesitara atarse para resistir el canto de las sirenas. Aparentemente sensual, don Juan se revelaría como un ser capaz de domeñar sus instintos: otra coincidencia con Cristo. Tigre Juan habla de sus «trabajos» (pág. 573), que se sobreponen a su afición. Don Juan es una suerte de Hércules. El superhombre nietzscheano [7].

Colás advierte que sin donjuanes la mujer no podría burlar al hombre. Don Juan ataca la autoridad patriarcal tanto o más que la mujer infiel. La ataca, además, negándose a insertarse en el seno de esa sociedad, negándose a casarse y tener descendencia. Pero, según Tigre, la mujer no necesita a don Juan para engañar al hombre: lo engaña con cualquiera. Lo único que ocurre es que don Juan, individuo excepcional, a diferencia de otros hombres, no se deja atrapar. No es el seductor (la mujer es siempre la seductora: idea ya expuesta por Shaw y Unamuno), sino el hombre que no se deja seducir. Su burla consiste en no permitir que lo burlen, que lo engañen.

---

[6] Las ideas de AYALA (o de Tigre Juan), en este punto, recuerdan las de MAEZTU: «lo que mejor [Don Juan] percibe en las mujeres, antes que la promesa de felicidad, es la voluntad de dominio, la vieja pasión de Eva. 'Me vencerán si no las venzo', se dice mientras entona con los labios la retórica del amor. [...] El amor es para él una guerra, en la que no hay compasión para el vencido, ni más honor que el de la fuga después de la victoria, por lo que hay que tener el caballo ensillado y el espíritu alerta. ¡Ay de Don Juan si se dejase el corazón entre las manos de una de sus mujeres! ¡Antes los picos de los buitres!» *Don Quijote, Don Juan y la Celestina,* 10.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pág. 78.

[7] Se advertirá también el recuerdo de BERNARD SHAW. Aunque su don Juan—John Tanner—acaba sucumbiendo a la mujer, que lo utiliza como instrumento en la tarea reproductora, el propio Tanner—portavoz de SHAW—imagina un tipo de hombre ante quien se quiebra la atracción femenina. Ese hombre es el artista: el único que no se deja utilizar por la mujer, sino que al contrario la utiliza a ella para sus propios fines creadores: «Since marriage began, the great artist has been known as a bad husband. But he is worse: he is a child robber, a blood-sucker, a hypocrite, and a cheat. Perish the race and wither a thousand women if only the sacrifice of them enable him to act Hamlet better, to paint a finer picture, to write a deeper poem, a greater play, a profounder philosophy! [...] Of all human struggles there is none so treachorous and remorseless as the struggle between the artist man and the mother woman. Which shall use up the other? that is the issue between them». *Man and Superman,* Penguin Books, 1974, pág. 62.

Para el influjo de NIETZSCHE, véase G. SOBEJANO: *Nietzsche en España,* Madrid, Gredos, 1967, páginas 511-513, 593-597 (especialmente el texto de *Troteras y danzaderas,* citado en la pág. 596). NIETZSCHE influye en AYALA ya directamente, ya a través de SHAW.

La oposición entre Colás y Tigre es evidente. Para aquél, lejos de ser don Juan el destroñador de la mujer, aparece como el aliado de ésta. Don Juan no derriba el orden matriarcal; al contrario, lo restaura [8]. Nada raro que Colás cuestione la hombría donjuanesca: «¿Me quiere usted decir por qué este gran farsante no puede fecundar una sola mujer, con todo y haber pasado su tiempo en intentarlo [...]?» (página 574). Reconocemos aquí un acento unamuniano [9]. Pero, más que de una deficiencia biológica, se trataría de la falta de identificación con el padre. Ser padre supone asumir una autoridad en riesgo constante de desafío. Don Juan no quiere correr ese riesgo. Cierto, su masculinidad es entonces una máscara.

El enfrentamiento de Tigre y Colás culmina al declarar éste a don Juan un afeminado. Don Juan tendría éxito con las mujeres en la medida en que éstas proyectan en él su narcisismo, como la madre lo proyecta en el hijo. Por eso Vespasiano es descrito como hombre de fisonomía y modales afeminados, especialmente en lo que toca a su «trasero saledizo» (pág. 577), que deja huella en la terminación de su nombre [10]. Don Juan, el hijo, el mariquita, halla cabida en ese mundo de presencias femeninas: «Periquito entre ellas» (pág. 577) le llama Colás, en expresión que de nuevo lo acerca a Unamuno [11]. Negándose a encarnar la ley o el nombre del padre (Lacan), don Juan encarna únicamente el falo, objeto del deseo femenino, que se satisface aquí sin pasar, como en el caso del matrimonio, por la aceptación de la autoridad marital y la perpetuación —previa fidelidad— del nombre del hombre. Don Juan, contrariamente, como se afirma ya en la obra de Tirso, es el «hombre sin nombre».

El antidonjuanismo de Tigre, pese a su admiración por don Juan, se revela, sin embargo, en su ansia de paternidad. Esta se manifiesta a poco de comenzar el libro: «Tigre Juan, aquejado de cierta nostalgia

---

[8] «Représentant le désir d'une femme de porter atteinte au nom du père, il [don Juan] devient le support d'une action destructrice contre le Surmoi paternel et l'instrument d'une rénovation possible du matriarcat.» DENISE BRAUNSCHWEIG y MICHEL FAIN: *Eros et Antéros*, París, Payot, 1971, págs. 260-261.

[9] Aunque *El hermano Juan* (1929), de UNAMUNO, es posterior a *Tigre Juan* y *El curandero*, la idea de don Juan como el hombre que no tiene hijos, y consiguientemente se opone al padre, está presente por doquier en la obra unamuniana; es una constante de la misma, como pretendo demstrar en mi libro *Unamuno: «El Otro» y don Juan*, Madrid, Cupsa, 1976.

[10] El carácter afeminado de don Juan lo sostiene AYALA en el ensayo referido de *Las máscaras*. Allí cita estas líneas del Dr. MARAÑÓN: «La misma atracción activa que el Don Juan ejerce sobre la mujer es un rasgo de sexualidad feemenina, pues biológicamente el macho normal es el atraído por la hembra. El rasgo fundamental, la escasa varonilidad del tenorio, me parece muy importante para la comprensión del tipo». *Op. cit.*, pág. 375. De una nota a este párrafo se desprende que AYALA y MARAÑÓN formulan ideas similares por el mismo tiempo, sin que sea posible señalar la precedencia de ninguno de ellos. EUGENIO G. DE NORA: *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1958, I, 510; ANDRÉS AMORÓS: *La novela intelectual de Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 375, y JULIO MATAS: *Contra el honor (Las novelas normativas de Pérez de Ayala)*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1974, pág. 154, ya apuntaron, entre otros, a esta coincidencia de los dos escritores amigos.

[11] «Juanito entre ellas» se llama a Juan en el drama unamuniano: *El hermano Juan o El mundo es teatro*, *O. C.*, Madrid, Escelicer, 1968, V, 745.

de paternidad, adoraba a los niños» (pág. 558). Colás, en gran medida, satisface ese deseo, pero Tigre anhela la paternidad real. Colás es «hijo del aire» (pág. 581), «hijo de un amor instantáneo e irresponsable de la naturaleza; no se podía averiguar quién lo había engendrado» (página 582). El aire posteriormente reclama sus derechos de paternidad, al abandonar Colás a Tigre, como éste había imaginado. Por eso necesita un hijo de la carne, pero «¿dónde hallar la fuerte mujer bíblica, honrada y segura?» (pág. 582). El temor a la mujer lo ha alejado de la paternidad real. La mujer bíblica que busca es el correlato del profeta o patriarca bíblico, que Tigre Juan querría ser: hombre a cuyo dominio la mujer ha sido sometida.

Doña Iluminada, viuda enamorada de Tigre, no se presta para esposa. Doña Iluminada responde al modelo de la madre pura: «Mi madre, la Madre de Dios y ella son las únicas mujeres decentes de que hago cuenta» (pág. 561), pensaba Tigre Juan. Su comparación con la luna hay que verla como un símbolo de castidad (Diana): «Su cándido rostro tenía, como el de la luna, crecientes y menguantes, plenitudes y ausencias» (pág. 564). Pero este aparecer y desaparecer hace también de ella un ser autosuficiente, que por así decir se reproduce a sí misma, sin necesidad de varón. Si su pureza lógicamente debería atraer a Tigre Juan, la aparta de éste la incapacidad que él tiene, al verla como madre, de establecer su dominio sobre ella. No es extraño que Tigre acabe enamorándose de una joven, que por su edad pudiera ser su hija.

Hasta aquí nos hemos limitado apenas a una presentación de los personajes, si bien la complejidad de éstos, su característico haz y envés, señalan ya la posibilidad inminente de drama. Basta que el acento se desplace a uno de los lados ocultos, reprimidos, de la personalidad, para que un mundo de pasiones estalle. Es lo que ocurre al confesarle Colás a Tigre Juan que lo deja. La escena es preparada, esbozada de mano maestra en ese *adagio* o tiempo lento que constituye la primera parte de la novela [12].

El abandono de Colás hay que ponerlo en relación con el drama íntimo de Tigre Juan, el cual éste oculta celosamente. Tigre Juan, antaño, fue —o cree haber sido— engañado por su mujer, a la que en represalia intentó matar. Tras el fracaso con su mujer, supuestamente adúltera, Tigre asiste ahora al rechazo del hijo. La «ley del padre» se desmorona y con ello peligran los fundamentos mismos de la conducta

---

[12] AMORÓS *(op. cit.,* págs. 362-363) ha destacado la terminología musical de que se vale AYALA para organizar su obra. Al *adagio* sigue un *presto* en *Tigre Juan. El curandero de su honra* invierte la estructura; primero el *presto,* luego el *adagio.* La significación de este procedimiento sería, para mí, la siguiente: las aguas se remansan, vuelven a su cauce inicial tras el desborde a mitad de la narración (final de *Tigre* y comienzo de *El curandero).* Claro que no se trata de una estructura enteramente cíclica. La calma última se asienta sobre bases mucho más sólidas que la del principio.

de Tigre, encarnación de aquella ley. Estalla contra Colás y, a continuación, la vieja criada, la *Güeya,* a quien llama «barragana de Satanás» (pág. 603), proyectando sobre ella la figura de la prostituta (la Eva eterna). Si Colás, el hijo, lo deja, es por culpa de una mujer: «Y todo por una mujer. Ellas, causa de todo daño y aflicción. Segunda vez una mujer destroza mi vida» (pág. 607). Es la mujer la que triunfa aquí sobre el hombre (Colás e indirectamente Tigre Juan), amenazando con la reconstitución del dominio femenino o matriarcal. Tras el estallido de cólera, éstas son las reflexiones amargas de Tigre: «Tantos años, tantos, castigando con el látigo del deber la furia del alma y la rebeldía del cuerpo hasta someterlos... En un abrir y cerrar de ojos, de nuevo la fiera se revuelve y me derriba» (pág. 604). Pero dominio de sí mismo, sentimiento del deber, racionalidad, son valores paternales (o masculinos), opuestos a la instintividad o irreflexión femenina [13].

Por otra parte, sin esposa, sin hijo, Tigre se transforma en un don Juan. O mejor, es esa transformación en don Juan —don Juan a pesar suyo— la que provoca en él la aparición del Tigre. Un término implica al otro. De ahí la apología de don Juan. Al ser éste un castigador, un tigre, Tigre Juan simpatiza con él. Simpatiza con el personaje en que las circunstancias lo han convertido. Lo que la actitud tiene de defensa se advierte, sin embargo, al considerar la ternura profunda del tigre. El nombre completo del personaje es Juan Guerra Madrigal; su apellido materno apunta a esa ternura. La cual se manifiesta en su adoración por los niños y en su deseo de amor constante —y reciprocado— por la mujer. Así lo vemos aprobar el dictamen de Colás: «el verdadero hombre es el que ama seguido, y sin cansarse de ella, a una sola mujer» (pág. 575).

Que Colás abandone a su padre adoptivo a causa de una mujer no hace sino agravar la situación. Es como si el joven sacrificara el deber al instinto, lo masculino a lo femenino. Cierto, la mujer rechaza a Colás, quien, para olvidar, decide ir a la guerra. De modo que Colás, aparentemente, sigue obedeciendo los dictados del deber (deber patriótico), pero las bases afectivas o instintivas de su motivación no dejan lugar a dudas. También Colás, como Tigre Juan, pasa del *madrigal* a la *guerra.* También en él el rechazo o desobediencia de la mujer precipitan su aspecto de tigre, es decir, su belicismo; y, de otro lado, su aspecto donjuanesco, es decir, su abandono del padre, de los dictados paternos. Pero a la huida de Colás precede la huida de sí mismo llevada a cabo por Tigre. Huida que, en el caso de este último, da lugar a su

[13] «Maîtriser la vie, celui qui en éprouve la nécessité, ne jouit pas de l'accord avec les choses, avec la Mère. Le désir de maîtriser la vie correspond au désir sadique de maîtriser la Mère dangereuse.» GÉRARD MENDEL, pág. 213.

disociación. Disociación entre la *guerra* y el *madrigal,* entre la ira y la ternura.

El donjuanismo, así entendido, es —como Tigre reconoce— una actitud vengativa. Al castigador precede el adorador. Evolución que repite la de la historia del amor en Occidente, donde don Juan es un personaje tardío, precedido por toda la tradición cortés, provenzal, del amor. Don Juan es ahora un personaje maduro. O sea, cínico, desengañado. La polémica entre Tigre y Colás, al principio de la novela, refleja bien esto. El joven ataca a don Juan, el hombre maduro lo defiende. El joven idealiza a la mujer, el hombre maduro —resentido— la rebaja. Es indudable, sin embargo, que Juan en el fondo querría despojarse de su piel de tigre y encontrar su voz, su juvenil voz, de acentos tiernos. Su voz de madrigal. Querría recobrar el contacto perdido con la mujer.

Nachín de Nacha trata, en este punto, de convencer a Tigre para que deje la ciudad y se vaya con él al bosque, para que regrese al estado de naturaleza. Destruidas las bases sociales de su conducta con la pérdida del hijo, solo, Tigre efectivamente se haya muy próximo a lo natural. «Parece como si comenzase a vivir, o séase a desandar y recorrer de nuevo el mismo camino» (pág. 611), dice. Resiste, sin embargo, a la tentación expresada por Nachín. Tentación de abandonar su identidad de hombre y padre.

Es, además, interesante advertir que la fatal noticia dada a Tigre por Colás se produce el mismo día que la acusación de «asesino, Barba Azul» (pág. 597), lanzada por la vieja Carmona en su lecho de muerte. El secreto de Tigre se hace público aquí. Pero ya antes de la acusación de Carmona, unos niños molestan a Tigre con versos malintencionados: «Barba Azul, / Tigre Juan: / mataste a tu muyer, / enterrástela en el desván» (pág. 583). Las palabras de Carmona repiten sustancialmente la canción de los niños. Se trata de dos premoniciones de lo que Tigre llamará luego la «resurrección de la carne» (pág. 636). El pasado revive tras haber sido evocado. Colás era pieza básica en el sistema de defensas de Tigre. Hacia Colás se volcaba la ternura del padre, que de este modo, sin la presencia de la mujer, mantenía a raya la violencia de los afectos. Pero, al irse Colás, estalla la pasión; estallido que recuerda al de Tigre Juan asesino, y que así introduce la presencia de la mujer que quería borrarse: «Otra vez, como en su mocedad, le poseía el afán de venganza, que pone un humo, a modo de venda, ante los ojos de la razón. Por la alquimia mágica del sueño, el amor a Colás se había trasmutado de la noche a la mañana en odio vengativo hacia la desconocida que le había rechazado como un despojo, según decía él» (pág. 616).

Doña Iluminada recoge a Carmina al morir la madre de ésta. Su conducta recuerda la de Tigre al recoger a Colás. Tiene interés la fantasía de Iluminada. Carmina la abandonará un día —piensa—, como Colás a su padre adoptivo. Pero, en esta fantasía, Carmina es robada por un hombre (un don Juan) en vez de casarse, es decir, en vez de insertarse en el orden patriarcal. Los donjuanes, según dijimos, no alteran el dominio del matriarcado. Iluminada imagina que Carmina, tras ser robada por el hombre, sea abandonada por él. O sea, recaiga en el mundo matriarcal, natural, del que brevemente ha salido. Cabría incluso preguntarse quién (don Juan o la mujer) explota a quién, quién utiliza al otro para sus propios fines.

La crisis de Tigre no ha terminado todavía. Repuesto apenas de los acontecimientos pasados, recibe un día carta de la capitana Semprún. Esta mujer, que engañaba a su marido con los asistentes —uno de ellos Tigre Juan—, supone una actitud de oposición radical a la «ley del padre». El contacto con ella le hizo perder completamente a Tigre la fe en las mujeres. La lectura de la carta anonada a Tigre Juan. La capitana le pide dinero, atribuyéndole la paternidad de dos hijas de ella. «¡Pobre Tigre Juan! —exclama él—. Acabóse de acabar. ¡Pobre Tigre Juan! Tornas a ser Juanín y Guerrita, el asistente» (pág. 623). El pasado revive con las noticias de la Semprún, cuya doncella, Engracia, llegó a ser nada menos que la mujer de Tigre Juan. Pero ya vimos que, antes de ahora, el pasado revivió con el estallido de cólera de Tigre. La escena actual ha sido, pues, largamente preparada. Y nótese que en el pasado el maduro Juan se contempla como Juanín, el asistente. Muchacho y subordinado al imperio de la capitana (más que de su marido, el capitán), pues era ella la verdadera dominadora. Dicho de otro modo, la resurrección del pasado remite a Tigre a la época del matriarcado, que ejemplifica ahora Isabel Semprún —apodada «la capitana Tragabatallones» (pág. 623)—, devoradora insaciable de hombres. Un paso más allá está Traspeñas, otro matriarcado, tierra natal de Tigre. Los impulsos de éste por devenir hombre, adulto, parecen estrellarse ante la presencia implacable de la hembra destructora. Aliada a la Semprún está, además, Engracia, la pretendida adúltera. Tigre Juan tendrá que aprender que la madurez no se conquista huyendo de la mujer, sino haciéndole frente, estableciendo una relación buena, amorosa, con ella. Lo precario de la defensa consistente en huir se muestra bien en esa serie de reviviscencias del pasado (maliciosos recuerdos) que culminan en la carta —y venida posterior— de Isabel y en la irrupción violenta de la pasión reprimida de Tigre.

Tigre Juan se entera de quién es la mujer que rechazó a Colás. Se llama Herminia y es nieta de doña Marica, a cuya tertulia Tigre acude

asiduamente. Allí, un día, cree ver que en el rostro de Herminia se reproduce el de Engracia, su mujer. La impresión es tan fuerte que él se desmaya. Es ese acontecimiento el que motiva la frase ya citada, «¡la resurrección de la carne!», que Tigre pronuncia al volver en sí. Sus palabras pueden entenderse, aparte de en el sentido obvio de identificar a Herminia y Engracia, como alusión a la resurrección de los instintos, representados por la mujer. Tigre se desmorona, según su desmayo claramente indica.

Posteriormente el personaje, que, sin clara conciencia aún de ello, se ha enamorado de Herminia, trata de apartarla de la memoria de Colás: «Esa mujer merece tu desprecio. Debes olvidarla» (pág. 638), le escribe. En otra ocasión rinde homenaje a Carmina. Como Iluminada percibe, tanta cortesía se dirige imaginariamente a otra mujer (Herminia). Lo interesante es que Carmina es una niña. En seguida vemos expresarse el disgusto de Tigre frente a la mujer que, al dejar de ser niña, pierde su pureza: «¡Ah mujeres, mujeres! No sois criaturas de Dios; soislo del Enemigo Malo» (pág. 642). Entonces apela a don Juan, el vengador: «satisfágome con un don Juan de cuando en cuando, como Vespasiano, que os saca de quicio, para luego vengarnos apabullándoos y arrancándoos el antifaz, por donde en vuestra frente se lee: rameras» (pág. 642). Tigre querría ser ese don Juan: «Ser como a Tigre Juan se le figuraba que Vespasiano era: irresistible» (pág. 642). Pero aquí el acento se ha desplazado del vengador al seductor. El odio a la mujer encubre el amor o atracción por ella. Amor que a Tigre Juan le cuesta exhibir.

Herminia compara a Colás, Tigre Juan y Vespasiano. Colás es claramente imagen del hijo, que rinde vasallaje a la mujer. Halaga la voluntad de dominio de Herminia, quien siente, como mujer, «la necesidad de un siervo» (pág. 663). Pero, a la vez, se siente atraída por el tipo opuesto, el tirano. Como mujer, siente también la necesidad de ser dominada; en otros términos, de recrear la situación infantil hija-padre. Antes que Herminia, Iluminada, con más experiencia de la vida, nota bien la atracción de aquélla por Tigre; atracción que es Iluminada la primera en notar, y que se encarga de hacer consciente a Herminia. Tigre sería como el «abismo que la absorbe» (pág. 654). Su repulsión hacia Tigre es explicable: miedo a ser absorbida por él; pero lo que inspira miedo es también atractivo, deseable. Deseo de encontrar un ser que asuma totalmente su vida.

Colás es un «chiquillo» (pág. 664). Querría Herminia que rivalizase con los otros pretendientes mostrando así su fuerza. Sería una manera de combinar en el amante la fuerza con la servidumbre. Rendido, pero fuerte; seducido y seductor. Herminia, sin duda, es un ser

inmaduro. Su atracción por Vespasiano lo prueba. Frente a Colás (el hijo) y Tigre (el padre), Vespasiano, en cuyos rasgos femeninos se insiste repetidamente, sería imagen de la madre: «En el caso de Vespasiano estaban trocados los papeles. El la atraía y ella era quien le requería» (pág. 665). Destronada la diosa madre (Venus), es el hombre quien ocupa su lugar. Claro que en el fondo Vespasiano es más hijo que ningún otro hombre. Si Colás es un «chiquillo», lo es simplemente a causa de su edad. Por otra parte, Tigre Juan es, pese a su rudeza, capaz de enternecerse. El tigre lleva dentro un cordero. Iluminada, con su experiencia, comprende esto muy bien. Interpreta rectamente el sentido de los cuentos en que el dragón se transforma en un príncipe. Tigre Juan, por obra del amor de la mujer, podría ser ese príncipe, podría ser desencantado [14].

Herminia considera la posibilidad de huir con Vespasiano. Cierto, Herminia, como todas las víctimas de don Juan, cree inocentemente que será capaz de enamorarlo, de detener su carrera de conquistas. Ignora la básica inmadurez de don Juan. Vespasiano tiene treinta y cinco años [15]. No es presumible que surja ya la mujer que haga de él un hombre: un padre, en el sentido unamunesco. Es decir, un ser responsable, dispuesto, en términos freudianos, a renunciar al principio de placer en aras del principio de realidad. Aunque ése es su atractivo: representante del principio de placer, como la madre. «El paraíso ven en la persona del seductor» (pág. 666), dice Tigre Juan. El paraíso es el reino del placer absoluto, inmediato, de la falta total de responsabilidades; algo que en la vida humana corresponde, al menos en la fantasía, a la situación del feto o del recién nacido. En otro lugar, Vespasiano se compara con la serpiente (el demonio): «era evasivo, resbaladizo, escurridizo, seductor como una sierpe irisada» (pág. 664). Queda claro entonces su carácter destructor, oculto en sus seductoras palabras: «seréis como dioses».

Colás, Tigre Juan, Vespasiano: Herminia quisiera poder mezclarlos a los tres: «¿por qué no se pudieran meter en un mortero, bien machacados y mezclados, y con ellos amasar el amante ideal?» (página 665). De la mezcla resultaría alguien que a la vez encarnaría la figura de la madre, el padre y el hijo. Ese es el «amante ideal». El deseo femenino, en mayor o menor medida, no renuncia a ninguno de

---

[14] Maruxa Salgués Cagill y Julián Palley señalan con acierto que el mito de la Bella y la Bestia es, junto a los de don Juan y el honor, uno de los que articulan la novela: «The story of Beauty and the Beast, with teh exception of the role of the Father, can be seen in clear outline in *Tigre Juan*». «Myth and Anti-Myth in *Tigre Juan*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 7 (1973), 412-413.

[15] Así se lee en *El curandero de su honra*: «lindaba con los treinta y cinco años». *Op. cit.*, página 679. De *El curandero* es también la siguiente descripción: «Era guapo, con una belleza decadente de emperador romano o de señora madura en libertinajes». *Loc. cit.*

los tres tipos señalados. Se ve bien la dificultad que el hombre tiene de satisfacer plenamente ese deseo. Digamos que don Juan (Vespasiano) es de los tres hombres el que está más próximo, en la fantasía, a representar aquella trinidad. Tal es la causa de su irresistible magnetismo [16]. El desencanto es obvio, sin embargo, al comprobar la mujer que de padre y de madre don Juan tiene en realidad muy poco.

II

Herminia acabará casándose con Tigre Juan. La unión entre los dos le parece a él inscrita en el orden natural de las cosas, y quienes le rodean —doña Mariquita, don Sincerato, doña Iluminada— se ven insensiblemente poseídos por la misma voluntad que Tigre: «También ellos parecían creerse enterados hacía mucho tiempo de aquel amor, y que Herminia no podía por menos de corresponder con pasión recíproca» [17]. Tigre Juan consigue así imponer su voluntad sobre el mundo exterior; recuerda a Alejandro Gómez, el protagonista unamuniano de *Nada menos que todo un hombre:* «El mundo exterior, para él, no se manifestaba sino como proyección sumisa de su mundo interior (pág. 672) [18].

Pero lo que Tigre cree el orden natural no es sino el orden creado por los hombres, o sea, sometido al imperio de la ley del padre. Y si Tigre consigue comunicar su voluntad a otros típicos representantes de la sociedad patriarcal (la abuela, el cura, la viuda de), no tiene el mismo éxito con su futura mujer, Herminia. Esto será origen del drama posterior. «Herminia recibió la impresión de que no era sólo Tigre Juan, sino la sociedad entera, quien la desposaba» (pág. 673). Desposar y esposar se confunden aquí: confusión subrayada por el brazalete de pedida que él le regala y donde ordenó que grabasen: «Soy de Tigre Juan» [19].

---

[16] Don Juan se asimila al padre en la medida en que, aparentemente, no tiene miedo a la mujer (la madre). G. MENDEL escribe: «La meilleure définition du père, tel que peut le fantasmer inconsciemment le fils, est celle selon laquelle il est *celui qui n'a pas peur de la mère, qui échappe aux effets de la toute-puissance fantasmatique originelle des images maternelles, celui qui est libre*». *Op. cit.*, págs. 285-286.

[17] *El curandero de su honra*, pág. 672.

[18] De la fuerte impresión causada en AYALA por *Nada menos que todo un hombre* es muy reveladora la carta de 16 de julio de 1916 (cit. por AMORÓS, pág. 480): «Querido Unamuno: Acabo de leer su novela [...] me ha producido hondísima emoción. [...] Hubiera querido haberla hecho yo». Comenta AMORÓS: «[*Nada menos que todo un hombre*] apareció por primera vez en *La novela corta*, año I, núm. 28, Madrid, 15 de julio de 1916. Así, pues, si no cometemos error, resulta que AYALA la leyó con fervor el mismo día de su aparición y al día siguiente escribió a su autor».

También EUGENIO G. DE NORA señala el parecido entre las dos obras: «Es [Tigre Juan], en definitiva, un irrebatible ejemplar, hermano del 'nada menos que todo un hombre' unamunesco». *La novela española contemporánea*, I, 507-508.

[19] «L'exclusion de ces dernières [les femmes] du domaine des alliances autorise à les assimiler aux commodités, afin de les traiter comme telles. Leur absence du contrat social qu'elles ne sont pas invitées à signer les situe automatiquement dans le champ des objets sur lesquels porte ce contrat. Devenues un élément de prestation, elles sont destinées à être partagées, à circuler dans

Pero, posteriormente, si la abuela sigue acatando el orden patriarcal —«Herminia, consuelo de mi vejez, alaba a Dios, que de modo tan señalado te distingue deparándote un marido comparable en generosidad y alteza con el cedro del Líbano» (pág. 673)—, los otros dos, la viuda y el cura, expresan una idea diferente. Así dice Iluminada a Herminia: «No eres tú la esclava, no, antes dueña y señora. Piénsalo bien y alaba a Dios, como ha dicho tu abuela» (pág. 673). Dios entra en escena ahora como autor de un orden donde es el hombre, no la mujer, el sometido. Lo cual prueba que la sumisión de la mujer al hombre (o al orden social), aun en los casos como el de Iluminada en que aparentemente se realiza, encubre un fondo constante de rebelión. O, tal vez fuera mejor decir, un conocimiento instintivo de que el dominio ambicionado por el hombre no descansa en ningún orden natural. El clérigo asiente a las palabras de Iluminada: «Bravo por la viuda. [...] Al oído le sopló el evangelista. *Mulier sedet super bestiam, et nunc et semper* (Ahora y siempre, la mujer va a caballo sobre el hombre: traducción libre). Ahora y siempre. Es el orden natural de las cosas, descifrado en el libro de las revelaciones» (pág. 673).

La rebelión de Herminia no será, pues, un acto aislado, excepcional: «Aceptaba que su matrimonio con Tigre Juan pertenecía al orden natural de las cosas; pero ella, como hija de Eva, por imperativo de su feminidad, se rebelaba contra el orden establecido y se proponía destruirlo» (pág. 674). Si contraviene el orden establecido —orden social que, en la estimación masculina, se considera como natural, y la propia Herminia lo vive efectivamente como una contravención—, no hay duda de que la mujer se rebela por exigencia de su condición femenina («por imperativo de su feminidad»), la cual el hombre ha violado. Es decir que a la violación de la ley por la mujer precedió una violación por el hombre, quien se somete la mujer a la fuerza, aunque sea sólo la fuerza de la presión social. La voluntad de la mujer no ha sido consultada; por eso su consentimiento al matrimonio es puramente externo. Dicho de otro modo: el orden natural no es lo mismo para el hombre y para la mujer, aunque la alienación social de ésta pueda (externamente) hacerle creer natural el orden masculino. El clérigo, que como confesor de almas debe saber lo suyo, manifiesta la existencia de otro orden natural más en consonancia con la mujer y con la realidad psicológica —o con cierta realidad psicológica—, según la cual el dominio primario es el que ejerce la mujer (la madre) sobre el hombre (el hijo).

---

les veines de la société pour répondre aux besoins formulés par ceux qui la gouvernent, les hommes». SERGE MOSCOVICI: *La société contre nature*, París, Union Générale d'Editions, 1972, pág. 269.

Obviamente MOSCOVICI sigue aquí a LÉVI-STRAUSS: «Le lien de réciprocité qui fonde le mariage n'est pas établi entre des hommes et des femmes, mais entre des hommes au moyen des femmes». *Les structures élémentaires de la parenté*, 2.ª ed., La Haye-Paris, Mouton, 1967, pág. 135.

Por todo ello, Herminia, aún no casada, piensa ya en engañar a Tigre escapándose con Vespasiano: «Vespasiano era la tentación al pecado; grito lírico del alma y portillo de la liberación» (pág. 674). Como a Inés el don Juan de Zorrilla, Vespasiano se presenta a la imaginación de Herminia bajo figura de liberador. El matrimonio de la mujer, decidido sin su consentimiento, no difiere de la cárcel del claustro donde el comendador había encerrado a su hija. Herminia e Inés son víctimas las dos de la autoridad patriarcal, ya ejercida por el verdadero padre, ya por su subrogado, el marido.

Mas la liberación encarnada por el don Juan prueba ser mera fantasía. Vespasiano, no menos que el marido, reduce a la mujer a la condición de niña o hija. Lo vemos muy bien en el pasaje donde el tenorio, viajante de comercio, exhibe sus telas ante los ojos alucinados de doña Mariquita: «Había sedas de colores, pasamanerías, agremanes, plumas teñidas, entredoseles de lentejuela, abalorios y azabaches; todas las brillantes fruslerías que deslumbran a ese ingenuo salvaje emboscado en el alma de la mayor parte de las mujeres como entre un arbusto espinoso y oloroso» (pág. 678). El autor se entromete en la narración para ofrecer un punto de vista similar al de Tigre. Son esa ingenuidad y naturaleza salvaje —es decir, contraria al orden establecido— de la mujer las que explican el éxito de los donjuanes como Vespasiano. Este, con sus fuegos de artificio, encandila a la abuela, quien se comporta aquí como una niña. El seductor, más que hacer de la niña una mujer, apela verdaderamente al fondo de niña que la mujer lleva dentro. Así como don Juan no madura, impide también madurar a las mujeres que se relacionan con él: «A doña Mariquita le hacía el mismo efecto oírle que mirar su muestrario; sus palabras pulidas le producían impresión de abalorios, agremanes y cintas que le brotasen de la boca como a un prestidigitador de circo» (pág. 679). Vespasiano es el ilusionista, o sea, el hombre que sustituye lo real por una ilusión. Repetimos, el hombre que alejado del principio de realidad intenta vivir bajo el principio de placer. Su atractivo es incuestionable, sobre todo si tenemos en cuenta que el freudiano principio de realidad es más exactamente principio patriarcal. El niño y la mujer (o el fondo de niño que hay en todo ser humano) se rebelan lógicamente contra ese principio.

La verdadera naturaleza de Vespasiano se muestra claramente en el diálogo posterior con Herminia. Ella querría escapar con él, pero Vespasiano prefiere gozar de Herminia casada con Tigre Juan. No hay duda de que huye de toda responsabilidad. Considera su relación con la mujer como el *postre* o el *día feriado* (pág. 681), al margen por tanto de los deberes y cargas de la vida diaria. Nueva invocación del principio de placer. Además, Vespasiano se complace en la afrenta al esposo,

la figura paterna. Se complace en la afrenta a ese orden en el que él, eterno niño, no es capaz de integrarse. Casada Herminia con Tigre, Vespasiano podría atentar repetidamente contra la autoridad patriarcal. Su desacato le procura —momentáneamente— la seducción de la mujer, quien lo toma como un liberador. Nada, sin embargo, más erróneo. El liberador es un carcelero. Así reacciona a los desplantes de Herminia: «Vespasiano se echó a reír otra vez, como indicando a Herminia que la conocía de sobra. Sabía que esto la irritaba. Irritada ya no era dueña de sí, y él pasaba a ser dueño de ella» (pág. 680). O léanse estas otras líneas: «Te quiero, te quiero, te quiero, perla oriental; y más te quiero así, casada, prisionera de una fea, áspera y dura ostra, que no rodando en manos de mercader o luciendo escaparate. Así eres mía, mía, mía...» (pág. 681). Doblemente carcelero, puesto que aspira a establecer un dominio (extramatrimonial) sobre la mujer, recluyéndola al mismo tiempo en la cárcel del matrimonio con otro hombre. La mujer entonces se queda sin aliado. Los cimientos de la sociedad contra la que ella se rebela, pese a ocasionales y aun profundos trastornos, no serán por tanto alterados.

El día de la boda de Tigre Juan unos sordomudos, con alfabeto de señales y lenguaje de los dedos, ejecutan una canción. Los versos tienen indudable interés: «Lo que se oye no escuches. / No fíes de lo que miras» (pág. 688). Hay aquí una reprobación de la moral externa y, frente a ella, el proyecto de una moral interna, subjetiva. Puesto que la canción se dice el día de la boda, debe concretamente relacionarse con el problema del honor, y aludiría tanto al pasado (la desgraciada historia de Tigre y su primera esposa, a la que juzgó culpable fiándose de apariencias) como al futuro. Tigre no debería repetir el error que cometió en el pasado. Debería, en cambio, oír su propia voz interior: concepción del honor como «patrimonio del alma», no como sumisión a los dictados (injustos) de la sociedad, que obligan a dar muerte al ser amado [20]. El hecho de que quienes ejecutan la canción sean sordomudos ejemplifica lo dicho. Se trata de un texto silencioso, sin palabras audibles.

Colás vuelve cojo de la guerra. Su cojera —castración simbólica— sella la reconciliación con el padre, Tigre Juan, como en la resolución del conflicto edípico descrita por Freud. El hijo renuncia a la madre (Herminia), acatando la ley del padre. Identificado con este último,

---

[20] «El amor te adora, el honor te aborrece» es la frase célebre de *El médico de su honra*, obra representada en Pilares y en que Tigre Juan hacía el papel del protagonista, Gutierre. Los versos calderonianos se citan en un pasaje algo anterior de *El curandero*, pág. 682.

Para la doble concepción—cristiana y anticristiana—del honor, véase el artículo de P. N. Dunn: «Honor and the Christian Background in Calderón», en Bruce W. Wardropper, ed.: *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York University Press, 1965.

compensará su sumisión —autocastración— al desplazar hacia otra mujer el amor sentido primeramente por la madre. El deseo, momentáneamente sojuzgado, reaparecerá así más tarde orientándose a un objeto no prohibido. El carácter materno de Herminia, para Colás, se encarga de exponerlo Tigre Juan: «Recordarás que en varias de mis cartas te lo indicaba; has de considerar y respetar a "esa mujer" como a una madre. ¿Comprendes ya?» (pág. 697). Pero otra mujer, sobre la cual inevitablemente se proyecta la madre, surgirá. Esa mujer es Carmina. Colás halla el premio de su sumisión al padre. Su tristeza será pasajera: «Colás ahora echaba de menos una madre que le agradeciera aquello que a él le humillaba, y a quien enorgulleciese, como bravura y triunfo, lo que él reputaba cobardía y derrota: volver con vida y mutilado. Esta amalgama de amor apasionado, gratitud y orgullo había de describirla muy pronto Colás en el corazón de Carmina» (pág. 694).

Carmina y Colás planean huir juntos de Pilares. Teme ella, sin embargo, la opinión de las gentes y el dar un disgusto a su madre adoptiva. Así dialoga con doña Iluminada:

> —Si el hacer mi gusto fuera, a juicio de la gente, contra la ley...
> —¿Qué ley, hija mía?
> —La ley... La ley... No sé cómo decirlo. La ley de que habla la gente.
> —¡Ah, ya! a ley de los hombres. Pero hay, hija mía, otra ley, que es más santa: la ley de Dios. Y esa ley está en el corazón. Consulta tu corazón siempre, Carmina (pág. 702).

La ley de la gente es, de modo específico, la «ley de los hombres». Frente a ella, Iluminada proclama la ley de Dios, interpretada a su modo. La ley del corazón. Netamente aquí se enfrentan el principio patriarcal y el matriarcal. Para Iluminada la opinión social no cuenta, lo único que importa es la voz de la conciencia: «Si a ti, en conciencia, no te parece disparate, deja que la gente lo llame como quiera» (páginas 701-702). Se trataría, pues, de una conciencia que no es simple introyección de los dictados paternales o comunitarios (como el «superego» freudiano), sino capaz de oponerse a ellos, si hace falta. Es decir, no es una conciencia contraria a la vida instintiva. Podría hablarse aquí, siguiendo a Erich Fromm, de un «superego» maternal. Iluminada, además, está señalando una vía semejante a la enunciada por los sordomudos y opuesta por tanto a la de Tigre Juan.

El diálogo posterior entre Iluminada y Tigre confirma lo que decimos. El no puede comprender que los jóvenes huyan cuando nada se oponía al amor de ambos. Su acción, para Tigre, es antisocial. Lo que

hubieran debido hacer es casarse. Iluminada, en cambio, defiende el derecho de los jóvenes a hacer lo que les parezca, siempre que no causen daño a la sociedad, o sea —interpretamos—, a otras personas. Quienes cuentan son las personas, no las instituciones, las leyes. La mujer termina diciendo que la ajena opinión es como la sombra, que, por mucho que se alargue o encoja, no hace al cuerpo mayor. Tigre se siente aliviado al oírla: «Me ha quitado usté un peso de encima» (pág. 704). Lo que parece indicar que, aunque las leyes hechas por los hombres en su propio interés, pueden volverse contra ellos; pueden ser como una camisa de fuerza dentro de la que su creador se ahoga. Otra vez el caso que nos interesa sería el del honor, que por más que de algún modo proteja al hombre, haciendo de su mujer un objeto tabú (asimilable a la madre) para otros hombres, puede también resultar una ley durísima en el caso del hombre deshonrado. Esto es, puede hacer pagar al hombre por culpas que no son suyas, o bien obligarle a una venganza que repugna a sus sentimientos. Iluminada, repetimos, apunta así, como los sordomudos, la dirección en que Tigre tendrá que moverse a fin de vivir una vida más libre.

La relación entre Carmina y Herminia se establece a través de la «mancha *carminosa*» de esta última: «Herminia tenía, junto a la comisura izquierda de la boca, una mancha carminosa, que a temporadas se atenuaba hasta eliminarse» (pág. 704). Como Carmina, Herminia quiere huir. Huir de Tigre Juan, del matrimonio, la institución social creada por los hombres. Pero la «mancha carminosa» (afán de huida) contrasta con la «mancha de cierto recuerdo» (pág. 704). Se trata de las palabras de doña Iluminada, para quien la repulsión de Herminia hacia Tigre es su modo de protegerse de una fuerte atracción por él: «Quieres apartarte, como enloquecida, de ese abismo que te absorbe. Pero en él te hundirás» (pág. 705), dice la penetrante viuda. Como la «mancha carminosa», el recuerdo de esas palabras —la otra mancha— es también algo que aparece y desaparece. El afán de huida compite, ya desde ahora, con el deseo de estar, o de volver, junto a Tigre Juan.

Por eso no le importa a Herminia que Vespasiano la abandone después de huir con ella: «No me importa que me abandones al mes, o a la semana, o al día siguiente» (pág. 706). Lo único que le importa es que Vespasiano huya con ella, haciendo así manifiesta la ruptura con el marido. Con el marido en cuanto tal más que en cuanto hombre. No quiere, en cambio, una relación oculta con Vespasiano, que deje a salvo la fachada del matrimonio. Eso no constituiría para Herminia una liberación, sino una doble prisión. La doble prisión de que ya hablamos y a que el don Juan querría condenarla. En definitiva, Herminia quiere afirmar su voluntad frente a la voluntad del hombre que

la sujeta al matrimonio (un matrimonio donde ella entró sin su profundo consentimiento) o la reduce a la condición de postre dominical. Su oposición abarca igualmente al marido y al amante. A este último le dice: «Las otras veces mandabas tú. Ahora mando yo» (pág. 706).

La huida de Herminia con Vespasiano, forzada por ella en contra de la voluntad del amante, ocasiona la separación de los esposos. Por algún tiempo sus vidas discurrirán como dos brazos de un río dividido ante un obstáculo. El novelista señala, sin embargo, antes de iniciar la narración separada —a doble columna— de esas dos vidas, que entre ellas existen mutuas correspondencias: «Cada una, por sí, sería en lo sucesivo vida a medias, defectuosa del resto de su caudal, vivo y ausente» (pág. 709).

Pero la traición de Herminia había sido ya fantaseada por Tigre Juan en un monólogo (págs. 710-713) donde, a la manera calderoniana, compiten amor y honor. Tigre no sabe amar, no sabe qué decir a la mujer cuando está a solas con ella. He aquí sus reflexiones en la cámara nupcial: «¡Pobre Tigre Juan! ¿Qué iba él a decir a Herminia en aquel paso? Se acordó de la melodiosa fluidez, de ruiseñor en celo, de Vespasiano, su otro yo, el que él hubiera querido ser de cuando en cuando, ahora, por ejemplo; la otra mitad que echaba de menos en su personalidad de enamorado» (pág. 689). El amor le deja desarmado, indefenso. El código del honor le resultaría más fácil de aplicar que el amoroso. Su alejamiento del donjuanismo (las artes del seductor) o de la ternura, que sólo existe en él a un nivel muy profundo, lo precipitan hacia el modelo de héroe calderoniano. Aunque, ya aquí, advierte la inutilidad de dar muerte a la adúltera. Sería perderse él, tras haberse perdido ella. Tigre, entonces, califica al honor de *falso:* «Ahora aborreces el falso honor» (pág. 712). El honor es ahora aborrecido, en vez de ser el que aborrece. El odio de Tigre, en este monólogo, apunta en la justa dirección: odio del honor, no del amor, no del ser amado. Mas, si un momento ceden, las defensas se reconstituyen en seguida. Tigre tendrá aún que recorrer un largo camino.

La víspera de San Juan, Tigre se entera de la huida de Herminia. Sucumbe entonces a la tentación de ir al Campillín con su amigo Nachín de Nacha. O sea, vuelve al estado natural, destruido que ha sido el orden social (o el papel de Tigre dentro de ese orden). Juntos los dos hombres contemplan las hogueras de la noche de San Juan. La analogía entre el protagonista y el marco que lo rodea es absoluta. Las hogueras se comparan con volcanes en erupción: «Parecía que el fuego oprimido en el seno del orbe, desgarrando la dura corteza, estallaba en una erupción de menudos cráteres, innumerables. Cada hoguera, una simbólica llamarada apasionada, declaraba el oculto sentido

de la tierra, ansia infatigable de destrucción y de reproducción» (página 732). Asimismo Tigre tendrá que purgarse de su pasión, dar salida a la rabia que lo devora: «Soy un volcán. Reventaré. El fuego amontonado dentro de mí escupirlo he como la maldición del cielo sobre Sodoma y Gomorra, y no quedará bicho viviente» (págs. 731-732). La apocalíptica destrucción imaginada por Tigre es así el paso previo a la reproducción que se menciona a propósito de las hogueras. El caos, ocasionado por la pasión amorosa, debe reemplazarse por el orden.

Alucinado, Tigre cree oír las voces de Hermina y Engracia (páginas 736-737), quienes reprueban su conducta pasada y le aconsejan que se purifique. Las voces de las dos mujeres representan obviamente la voz interior de Tigre Juan, que al margen de necios prejuicios accede a la cima del amor humano: «Por los abujeros escapa toda mi sangre impura. Engracia, mira, mira. Herminia, amor mío, ven, ven...» (página 738). Tigre Juan, de este modo, renace simbólicamente. Nachín de Nacha, aunque sin comprender plenamente el alcance de la transformación o conversión de Tigre, lo bautiza. Ese bautismo no es necesario, pero hace más clara la idea de renacimiento: «Otro me sentía ya antes de que me rebautizaras» (pág. 739), dice Tigre. Hay que advertir que este renacimiento, que hace del hombre un recién nacido o hijo, coincide cronológicamente con el descubrimiento por Herminia de que va a ser madre. Los papeles se invierten. La relación padre-hija se vuelve de algún modo relación hijo-madre. Tal cambio es benéfico. Tigre Juan hasta entonces ha actuado exclusivamente, o casi exclusivamente, como padre, y en cuanto tal representó los atributos paternales: autoridad, deber, etc. Tigre dependía demasiado de su papel de padre, de sustentador del orden social. Pero al actuar como padre se alejaba de la mujer, de Herminia. En otros términos, al alejamiento físico de ella ha precedido el alejamiento espiritual de él. No se trata sólo de diferencia de edad, como Nachín pretende. Se trata de falta de igualdad, que a lo sumo la diferencia de años subraya o facilita. Frente a la mujer el hombre exhibe una (falsa) superioridad social.

Así, pues, al hacerse Tigre Juan hijo, su personalidad se amplía. La «conversión» hay que verla en paralelismo con la experimentada por Herminia. Los dos integran en su personalidad aspectos contrarios a los hasta ahora vistos. De este modo se sientan las bases para una futura igualdad y, consiguientemente, una mejor, aceptable relación.

La decisión final, por parte de Tigre, de dejar el Campillín es la lógica consecuencia de todo lo anterior. Tigre vuelve a casa, seguro de que Herminia regresará también. Así se alza sobre la moral social. No le importa que le llamen Juan Cabrito (pág. 739) o lo que sea; descubre el verdadero honor, sentimiento de la propia bondad, que las

faltas ajenas no podrían empañar. Desoye las palabras de Nachín, quien se vale de la invocación de principios sociales (falso honor) para verdaderamente hacerlo regresar al estado de naturaleza. Aquí se ve bien lo que esos prejuicios sociales tienen de salvaje o bárbaro, pues obedecerlos —como quiere Nachín— es ceder en el fondo al tipo de vida instintiva que Nachín representa. Oigámoslo: «No te importa apagar la sede en la fuente aonde todos van a beber, nin que tu candil alumbre dos aposentos, nin ser plato de segunda mesa. Güeno. Creí que mamaras leche de lloba. Equivoquéme. Corazón aleonado, dime: ¿quién te aborregó?» (pág. 740). Será Nachín ahora el que se exprese como un Otelo (otro de los papeles representados antes por Tigre Juan). La naturaleza simbolizada por Nachín es una naturaleza indómita, salvaje. Para él, Tigre de león se ha transformado en borrego. Lo que de positivo hay en ese tránsito, que ofrece puntos de contacto con la mansedumbre cristiana (Cristo como cordero), es algo que a Nachín se le escapa totalmente. Lo anticristiano del honor —el honor de un Gutierre o un Otelo— se expone así de un modo muy claro.

Herminia, en su desolación, se considera una «perdida» (pág. 714). Vespasiano, oyéndola, trata de explotar la situación. Ya que ella se cree perdida y, como tal, irredimible, Vespasiano, bajo apariencia de generosidad (evitar que se lance a la vida pública), quiere encerrarla en una casa donde él solo la visite. Quiere hacer de ella su querida, su objeto, retirándola del comercio de otros hombres. Adonde la lleva, en realidad, es a un burdel. La mujer infiel, opuesta a la ley del matrimonio, quedaba rebajada al plano de la prostituta. Curiosamente, es el amante, no el marido, el que la reduce a tal situación. Marido y amante no difieren en este punto. La mujer es prostituta ante la sociedad: sociedad de hombres. La culpabilidad de Herminia es tan grande que acaba interiorizando esos dictados masculinos: «Sé dónde estoy. Es el sitio que me corresponde» (pág. 722).

Pero lo que la mujer pretendía era distinto; era afirmar su voluntad frente al marido, representante máximo de la sociedad masculina. O, en otros términos, no doblegar su voluntad frente a él. El matrimonio de Herminia con Tigre, aunque sancionado por la ley, no equivalía menos a una prostitución. La voluntad de Herminia no fue consultada. Tigre Juan era el hombre rico que, como Alejandro Gómez, se compró a una mujer. Herminia no se casó, la casaron. Su postura simboliza a la de la mujer en general, tal como la entienden Lévi-Strauss o Moscovici.

En el burdel, Herminia conoce a Carmen la del molino, a quien un hombre engañó y prostituyó, y de quien otro hombre, Lino, está enamorado. La historia de Lino y Carmen sirve de contrapunto a la de

Herminia. El amor de Lino por Carmen debería borrar el pasado de ella. Tras huir con Lino del burdel, las dos mujeres encuentran a Colás y Carmina. Colás, cuando conoce el drama de la otra pareja, le dice a Lino: «Usté es joven; el mundo es ancho. En este país las ideas están viejas, caducas, deterioradas, prostituidas todas ellas» (pág. 737). Son, por tanto, las ideas, no las personas, las que están prostituidas. Es el falso honor esgrimido por la sociedad lo que constituye una verdadera prostitución. Colás anticipa la moral que luego adoptará Tigre. Habla también de la libertad entendida como un «deber voluntario» (página 737), concepción opuesta a la de Vespasiano, para quien la libertad era sinónimo de gusto: gusto propio, es decir, egoísmo. Colás representa, en la novela, la actitud más equilibrada; se opone igualmente al libertinaje o halago de los instintos, representado por Vespasiano, y a la severa moral social, de efectos tan dolorosos e injustos. Se afirma el deber frente al instinto; pero un deber aceptado voluntariamente, gustosamente, no impuesto desde fuera.

Llegados a Pilares, Colás, junto con Carmina y Herminia, dicen adiós a Lino y Carmen: «Despidámonos como hermanos; todos hijos del mismo Padre» (pág. 740), exclama Colás. Frente a la paternidad real o legal, Colás, el hijo ilegítimo, afirma la paternidad espiritual. La noción de paternidad legal sólo puede establecerse dentro del marco del matrimonio monogámico. La ley considera ilegítimos —ilegales— todos los hijos habidos fuera del matrimonio. La pugna entre el orden humano —social— y el divino es visible aquí. Dios es un padre de quien todos somos hijos. Dios junta lo que el hombre discrimina. Colás, el deshonrado, deshonrado socialmente (a causa de su nacimiento ilegítimo), se encuentra así en inmejorable situación para criticar el falso honor y remontarse a una concepción más alta del mismo.

Por otra parte, la idea de filiación divina aplicada a los hombres hace de éstos hermanos entre sí. Carmen la del molino y Herminia, deshonradas también socialmente (en otro sentido que Colás), se integran de este modo en una comunidad más amplia que la que ningún grupo humano pueda trazar, una comunidad de la que nadie resulta excluido.

En fin, Herminia no sólo huye del matrimonio en su escapada con Vespasiano, sino también de la atracción que, bajo cubierta de repulsión, siente por Tigre Juan. Lo positivo del afecto hacia el marido aflora tras el gesto de rebelión. Tanto Herminia como Tigre sufren transformaciones que los acercan uno a otro. La metamorfosis es mutua y culmina en la escena del suicidio intentado por Tigre Juan. Este, apartándose del modelo calderoniano, se sangra a sí mismo en vez de sangrar a la mujer. Así elimina toda su mala sangre, todo lo que tiene de tigre.

Es el último —definitivo— renacimiento, tal como proclama la viuda: «Don Juan, el Tigre, ha muerto. Bien muerto está. Ha renacido otro don Juan, que no sé cómo le llamaremos sin molestarle» (pág. 756). A lo que él responde: «Llámenme, si quieren, Juan Cordero, y a mucha honra.» La honra aquí consiste en el acercamiento a Cristo, al ideal cristiano de autosacrificio y perdón.

Pero, justamente, el espectáculo de la sangría provoca en Herminia una apasionada declaración de amor, que hace revivir a Tigre Juan. Herminia, salvada de la muerte que creía merecer, salva a su vez al marido. Uno a otro se salvan por obra del amor, reprimido antes y ahora manifiesto.

Nacido el niño, Tigre no querría separarse de él: «Propuso, en serio, tenerlo siempre consigo, en un cuévano a la espalda, como cuna, a usanza de pasiegos» (pág. 758). Tal actitud no debe entenderse únicamente como expresión de rivalidad frente a la mujer, cuyo lugar el padre se apropia. En otro sentido, Tigre, actuando como una madre, debilita la diferencia que hay entre los dos sexos; esa diferencia que la mentalidad patriarcal se cuida de subrayar. Esto es muy visible en el pasaje que pone fin a la acción de la novela. Tigre Juan da el biberón al niño, e incluso le quita los pañales y le limpia el culito. Ello suscita la hilaridad de los viajeros de tren, representantes típicos de la sociedad patriarcal, que acompañan a Tigre en ese momento.

Tiene asimismo interés que Tigre se permite, por vez primera, abandonar su papel de padre para pensar en Herminia como amante. Proyectando el viaje con ella, le dice: «llevaremos también a la *Güeya,* que se ocupe a ratos de Mini [el hijo] y nos consienta algún vagar para juerguearnos tú y yo a solas» (pág. 763). Tigre Juan puede ahora ver a Herminia al margen de la relación familiar; en un sentido, por tanto, próximo al donjuanesco.

Finalmente, pues, el patriarca Tigre Juan asume en su personalidad los papeles de madre e hijo. Se acerca así a la figura del amante ideal. Y el contacto materno hay que relacionarlo con la mengua, o consideración más justa, de la noción de honor. Este rebaja su exigencia en la medida en que el hombre depende menos de los principios patriarcales, donde el honor descansa. Al equilibrio logrado por Tigre colabora también un poso de donjuanismo, si bien tal aspecto es el que más le cuesta asimilar. En el *parergon* que concluye la creación ayaliana, a través de los diálogos ocurridos entre el frustrado suicidio de Tigre y el alumbramiento de Herminia, se desarrolla justamente este tema. Herminia, según Tigre comunica a doña Iluminada, echa de menos en su marido un fondo de donjuanía: «A Herminia se le ha metido entre ceja y ceja que yo sea algo tenorio y un poquito calavera» (pági-

na 782). Desearía ella que Tigre se fijara en otras mujeres, padecer a causa de él. No se trata sólo de aliviar un sentimiento de culpa. Aun acatando finalmente la «ley del padre», Herminia no renuncia del todo a ese espíritu romántico que la llevó a huir con Vespasiano. Amor para ella implica zozobra, sufrimiento; no sólo reposo, seguridad. Querría igualmente un hombre menos parco en la expresión de sus sentimientos. La actitud de Herminia recuerda a la de Julia en *Nada menos que todo un hombre.* No sólo entre Tigre y Alejandro Gómez existe por tanto un parecido, como la crítica ha señalado. También hay puntos de contacto entre las dos mujeres. Necesitan palabras bonitas y necesitan también creer que sus esposos son capaces de preferirlas e incluso seducir con ellas a otras mujeres. No a fin de ser reemplazadas, sino al contrario: a fin de saberse preferidas. Puede verse también aquí un rechazo del amor como costumbre, a la manera unamuniana.

Tigre acaba por ser consciente de esta deficiencia en su personalidad. La importancia del donjuanismo como elemento de una personalidad completa se le aparece, precisamente, al advertir la limitación del don Juan, encarnado por Vespasiano: «Don Juan es hombre a medias» (pág. 794), dirá a Colás, coincidiendo con observaciones anteriores de éste. Por eso, según Tigre, el castigo de don Juan es verse muerto en vida: «Don Juan, sin dejar de estar vivo, vio su propio entierro. [...] Todos los don Juanes llegan a verse muertos en vida» (págs. 793-794). El castigo sobrenatural del drama antiguo es interpretado en términos puramente psicológicos. No poder amar, no dejar en el mundo hijos ni obras que sobrevivan, es vivir como muerto. En su encuentro final con Vespasiano, Tigre Juan le dice: «Eres una parte de mí mismo, que me falta; como yo debiera ser una parte de ti. Te echo de menos; te echo de menos. Quisiera exprimirte como un limón e inyectar en mis venas porción de tu zumo ácido. Pero tal como eres, deficiente y castrado, te desprecio» (pág. 796). Si Vespasiano es un ser deficiente, también lo es Tigre, o lo era al principio de la obra. Vespasiano es símbolo de la distancia que se erige entre Tigre y su mujer, y que él necesita salvar. Antes citamos una frase donde el marido, siquiera levemente, apunta en esa dirección para él positiva (por complementaria). Otro ejemplo sería el siguiente. A la carta de Vespasiano pidiéndole una cita, responde Tigre Juan: «Aquí le espero a todas horas. Yo estoy siempre en mi puesto» (pág. 795). Vemos un doble sentido: además del coloquial de la expresión, el *puesto* es también el que tiene Tigre Juan en el mercado de Pilares. Puesto al que precisamente renunciará él tras el nacimiento del hijo: «Haciéndosele intolerables las horas que pasaba separado de su mujer y de su hijo en el puesto del aire, resolvió traspasar el negocio a otras manos» (pág. 759). Al dejar su pues-

to, Tigre Juan aminora su rígido sentido del deber, el cual cede paso a la exclusiva relación amorosa. Y aunque ésta no se connote aquí donjuanescamente, para un personaje como Tigre Juan, antiguo misógino, se trata, sin duda, de un paso considerable.

En resumen, en su tránsito de una moral social a una moral interna, aunque la segunda no se oponga abiertamente a la primera, Tigre Juan avanza en la dirección que lo acercará a Herminia, objeto cada vez menos reprimido de su deseo. A su vez, Herminia, en su enfrentamiento con la ley, se acerca a la fuente de su deseo, sin que la ley por ello se venga abajo. Su aventura disminuye la tensión que experimentó entre el deseo y la ley, si bien su fantasía posterior de insuflar notas de donjuanismo en el marido muestra que en ella el acatamiento de la ley no es total. La relación entre Tigre Juan y Herminia se asienta—según dijimos—, al final de la novela, sobre bases mucho más favorables que al principio. Ello no excluye, naturalmente, nuevas tensiones del deseo y la norma en cada uno de los esposos y de los esposos entre sí.

CARLOS FEAL

Dept. of Modern Languages and Literatures
SUNY at Buffalo
Buffalo, New York 14260

SIMPOSIO INTERNACIONAL "CENTENARIO RAMON PEREZ DE AYALA" *

El Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas de la Universidad de Nuevo México, en Albuquerque, en colaboración con el Centro Iberoamericano de Cooperación de Madrid y el Consulado General de España en Houston, acaba de celebrar, del 23 al 25 de octubre, un Simposio Internacional en homenaje al escritor español Ramón Pérez de Ayala, al cumplirse el primer centenario de su nacimiento. Participaron hispanistas de renombre internacional de Universidades de Escocia, España, Argentina, Canadá y los Estados Unidos.

La primera intervención fue del profesor Ricardo Gullón, que trató el tema de la novela lírica en Ayala. Los elementos pictóricos y musicales, las sugerencias e insinuaciones, las sensaciones que elevan las expectaciones del lector, son factores que contribuyen al carácter poético de la prosa ayaliana.

El profesor Donald L. Shaw habló a continuación de la disposición narrativa de *La pata de la raposa.* Concluye que aunque el ritmo desigual de la estructura es desconcertante, la novela no resulta caótica ni fragmentada; al contrario, concuerda con los factores que influyen en la evolución espiritual del protagonista.

El tercer expositor, el profesor Alfred Rodríguez, relacionó los zapateros ayalinos con la tradición nacional y europea. En *Belarmino y Apolonio,* los zapateros, que viven en un mundo cómico, burlón, representan los fracasos, las ineptitudes.

El problema de comunicación e incomunicación—que también lo es para el autor—fue el tema de la ponencia del profesor Leon Livingstone, que se centró en la novela *Belarmino y Apolonio.* El problema del lenguaje por ambivalencia queda resumido en las palabras siguientes: «Las palabras son muy poco; el silencio es mucho más; cuando callamos parece que decimos la verdad».

El primer expositor en la sesión de la tarde fue el profesor Pelayo Fernández, que habló sobre Pérez de Ayala y los Estados Unidos. Dos

* Celebrado los días 23, 24 y 25 de octubre de 1980, en el Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas, de la Universidad de Nuevo México.

lazos indisolubles unen al escritor asturiano con los EE. UU., el matrimonio y dos estancias de casi un año cada una. A través de ciertas figuras representativas—como los inventores y los multimillonarios—y de un contraste entre la raza latina y la anglosajona presenta Ayala una imagen clara y afirmativa del país. Los escritores norteamericanos que más le atraían eran los filosóficos.

La profesora Eunice Myers discutió luego el cuento filosófico *Sentimental Club,* ficción corta que no es fácil de categorizar: ¿es novela corta, es pieza teatral o comedia? Myers lo caracteriza como una obra transgenérica que contiene todos los géneros, inclusive el musical.

El determinismo en la obra novelística ayaliana fue el tema del profesor Carlos Zamora. Los personajes viven descontentos en un mundo fatalista y predeterminado. Se evidencia una crítica del mundo capitalista y burgués.

El profesor Francisco Ayala subraya en Pérez de Ayala el pensamiento retórico y el recurso teórico, y señala cierto parentesco con Galdós en cuanto a la novela-ensayo, en el afán de expresar ideas y concepciones del mundo que les rodea.

La novela poemática *Luz de domingo* fue analizada por el profesor Dinko Cvitanovic desde el punto de vista del símbolo y la alegoría. Destaca que la inspiración de la novela es de raigambre medieval—un mundo en que contrastan vicios y virtudes—; empero, la visión crítica del honor, la justicia, el bien común, es moderna. Los personajes son prototípicos y de representatividad alegórica.

El profesor José M. Martínez Cachero señala en su estudio la dependencia del modernismo por parte de Ayala en los inicios de su carrera literaria; en los escritos tempranos surge lo simbólico, lo inefable, lo musical. Como ejemplo modernista cita la obrita *La dama negra.*

El *Sentimental Club* vuelve a ser objeto de la ponencia del profesor Ignacio Soldevila-Durante, quien la califica de patraña burlesca, en la cual Pérez de Ayala juega con el perspectivismo realista y donde se muestra optimista en una visión utópica.

El tema del bable asturiano tal y como aparece en la obra ayalina fue presentado por el profesor José B. Alvarez-Buylla. Ayala usa el dialecto para colorear, como color local, pero no es costumbrista. Busca la palabra exacta y ésta siempre está al servicio de un significado preciso.

El estudio de la poesía de Ayala lo inicia el profesor Ildefonso Manuel-Gil con un primer paralelo con Berceo, para destacar que el romero contemporáneo que es Pérez de Ayala lleva un sayal de amargura. Los alejandrinos característicos de los poemas ayalinos son magníficos en cuanto a la estructura, pero acusan falta de sensibilidad musi-

cal. Ayala escribe poemas extensos de cientos de versos en una época que favorecía el poema breve.

El distinguido poeta Angel González ve cierta relación entre la creación de Ayala y Antonio Machado en cuanto a la descripción del paisaje. Pero es difícil ver el paisaje en el asturiano. Hay referencias sonoras, olfativas; se oye más bien la naturaleza.

El trabajo final conjunto de la profesora Erlinda González y el profesor Alfred Rodríguez apunta paralelos estéticos entre la pieza teatral de Martínez Sierra titulada *Por el sendero florido,* y el poema *Castilla,* de Pérez de Ayala. El paisaje que presenta éste es más concreto, noventayochista; omite la dimensión religiosa y romántica de aquél.

Tanto por el nivel académico y rigor intelectual de los participantes, como por los coloquios e intercambio general, el Simposio fue —por testimonio común— un gran éxito y una maravillosa oportunidad para los estudiantes de familiarizarse con la obra de Pérez de Ayala.—*HILMA ESPINOSA Y LINDE HIDALGO (The University of New Mexico. USA).*

ARTE Y PENSAMIENTO

GUILLAUME APOLLINAIRE (1880-1980) RECAPITULACION DE LAS VANGUARDIAS

1. Esteticismo

En la segunda mitad del siglo XIX una ola de esteticismo empieza a impregnar la *intelligentzia* burguesa de Europa. Tal vez dos fechas sean las decisivas: las barricadas de 1848 y la Comuna de 1870. Ante estos fenómenos amenazantes, la burguesía comienza a desconfiar de la historia, que ha sido su gran empresa secular. Parece mejor—más seguro— tomar distancia del mundo. La interioridad es preferible a la intemperie. El alma, al espíritu. El arte, hasta hace un momento espejo—fiel u oblicuo—de la clase ascendiente, vela sus superficies y acomoda un retiro suntuoso, en el cual se puede vivir, aun a costa de ciertas dificultades respiratorias. Pero la asfixia tiene sus coqueterías. Lo dirá Floressan des Esseintes, el paradigma del «refugiado» que Huysmans diseña en *A rebours*.

En este gesto estetizante radica una de las actitudes primarias y fundantes de la vanguardia. Al separarse del burgués—su coetáneo, al cual disfraza de filisteo para evitar todo parecido—, el artista toma la delantera. Se pone adelante, o sea, en la zona de vanguardia. Y al definir esta situación con una palabra militar—*avant-garde,* la guardia delantera—insinúa su enfrentamiento—lateral, recuperable, pero choque al fin—con la clase originaria y alimenticia.

El arte deja de ser para todo el mundo y se envuelve en sí mismo, encerrando en él su microcosmos, es decir, su tablado y su público. Es un arte para artistas y el grado estético se adquiere por iniciación, como en las religiones herméticas. Muchos—o algunos—son los llamados. Los elegidos, escasos. Stéphane Mallarmé, uno de los padres de la vanguardia, compara el libro con un misal lleno de jeroglíficos (de hieroglifos: signos sagrados). Después de haber secularizado el mundo, los burgueses dan a luz unos hijos que quieren remistificarlo por medio del arte, que instituye su religión particular.

El lenguaje poético rompe decididamente con el lenguaje cotidiano —como si alguna vez no lo hubiera hecho, pero por las dudas, por no dejar lugar a dudas—y se instauran esas intersecciones de códigos donde la tipografía y la ordenación visual de letras y palabras importan tanto como la semántica de las mismas. El propio Mallarmé propone la sínte-

sis en *Un coup de dès,* acaso el primer caligrama moderno, forma en que insistirá Apollinaire con un libro entero.

La palabra no está ya henchida de sentido. Está hueca. No es signo de nada, sino símbolo de sí misma, plenitud de su vacío. La rosa no se refiere a la realidad botánica de los jardines (de los jardines de la botánica y la jardinería), sino que es la Rosa Absoluta, enigma simbólico que encierra para siempre toda tentativa de traducción. A este simbolismo mallarmeano apelará Apollinaire en repetidos momentos de su *Bestiario,* recurriendo a la figura de Orfeo (otro simbolista tardío y egregio, Rilke, también lo hará). Como en la religión órfica, el hálito, en principio inefable, porque fundante de la palabra, crea las cosas reales. El núcleo de esta creación es hermético, es la luz negra de las iniciaciones. Por eso la voz de Orfeo «es la voz que con luz un día se expresara / de ella Hermes Trismegisto nos habla en su *Pimandro*» (utilizo ahora y en el resto del texto las traducciones de Apollinaire debidas a Agustí Bartra).

La figura de una nueva religión que suplanta a credos inmediatamente anteriores y tiene un sesgo estético vuelve en nuestro poeta:

Ni siquiera se renueva el mundo volviendo a tomar la Bastilla
Yo sé que sólo lo renuevan quienes estén fundados en poesía.

(Poema leído en la boda de André Salmon.)

El otro cofundador de la vanguardia es Richard Wagner. Lo hace con postulados más explícitos que Mallarmé (y antes, tanto que el wagnerismo francés de la *Revue Blanche* y publicaciones similares cuenta a Mallarmé entre los líderes). La música, arte total, pues engloba a la literatura, el drama y el rito teatral de los griegos en una sola manifestación multitudinaria, es la religión del porvenir. Los sacerdotes han fracasado en su pretensión de salvar el mundo. Fueron suplantados por los políticos de la burguesía, quienes también han fracasado. Ahora vienen los artistas y sintetizan el afán redentor de las religiones con la praxis mundana de la política. El teatro musical es la nueva ciudad de Dios y está en el futuro.

En Wagner hay ya los otros gestos esenciales de la vanguardia: la privilegiación del porvenir, la exaltación del artista enfrentado al burgués filisteo, el misticismo neoestético. El futurismo, en sentido conceptual, ya que no orgánico, pues el movimiento futurista aparecerá medio siglo después que Wagner y será antiwagneriano, ya que considerará al maestro de Bayreuth una antigualla del pasado.

Apollinaire dirá:

Estás harto de vivir en la antigüedad griega y romana
Aquí hasta los automóviles parecen arcaicos
Sólo la religión se ha mantenido nueva...

(*Zona.*)

Y también:

Nosotros que combatimos siempre en las fronteras de lo ilimitado y el porvenir...

(*La linda pelirroja.*)

2. Vetustofobia, tecnolatría

Al privilegiar el futuro, paisaje utópico—es decir, sin tierra firme—donde se montan todas las fantasías, la vanguardia desvaloriza el pasado, el modelo ya registrado por el tiempo, la obra ejemplar y la ruina. Es como el reverso del academicismo: el pasado existe como algo separado de nosotros, pero no para considerarlo una suerte de manantial de ejemplos, sino para tirarlo a la basura.

Lo pretérito es malo precisamente porque es pretérito. A la inversa, el porvenir. Esta idolatría por lo que está en ciernes se estructura sobre una concreta realidad social: la segunda revolución industrial y la aceleración del progreso tecnológico. Todos los días el «futuro» se presentiza y altera la escena, dando al poeta novedades técnicas que pasan a ocupar el viejo y desgastado sitial de las ninfas y los héroes.

La actitud futurista supera la primitiva del vanguardista estetizante. Este se aparta del filisteo y se margina de las conquistas burguesas. El futurista, en cambio, las transmuta en obra de arte. Es la glorificación de lo aún inexistente, pero cobrado en el cuerpo del vértigo tecnológico. El futuro se nos aproxima a la velocidad del automóvil y vuela a la altura del aeroplano. Cantemos al radiador y a la aeronafta. Aún más: la técnica en sí misma impondrá sus artes específicas: el cine, la fotografía, el cemento armado, las estructuras de acero. Los más entusiastas celebrarán los faustos guerreros del cañón Berta y el submarino.

Oh, vosotros, queridos compañeros
Timbres eléctricos de las estaciones canto de las segadoras
Trineo de un carnicero regimiento de las calles innumerables
Caballería de los puentes...

(Apollinaire: *El viajero.*)

No es ésta la menor paradoja de cierta vanguardia. Ya Aldo Palazzeschi, uno de los conductores del futurismo italiano, lo dijo claramente: sólo en un país atrasado, Italia, pudo surgir el futurismo, adoración de

la máquina y de la industria como nuevo mito poético. Ni los alemanes ni los ingleses, que tenían las máquinas y las industrias, sentían la menor debilidad lírica por ellas. Lo mismo podría decirse del dadaísmo de Tristan Tzara, que venía de Rumania, y de los ultraístas españoles, que debían conformarse con el módico milagro del Viaducto sobrevolando la calle de Segovia. Y de la prosperidad de las vanguardias en el gran receptáculo de París, capital de la muy conservadora República Francesa.

La ruptura con el pasado lleva al vanguardista a una suerte de *potlach* de la cultura heredada. Los pianos destruidos en público; el proyecto de suprimir los museos; la demolición de Venecia propuesta por Marinetti, que anhelaba rellenar los canales de la Serenísima con sus ladrillos y mármoles convenientemente triturados. Hay en este gesto un proyecto de cambio catastrófico, de regeneración, de escatología y milenio. Acabar con el tiempo viejo, trazar un hiato y empezar un nuevo tiempo. En el medio, la catástrofe que divide las dos eras. Este amor al holocausto, en principio ácrata y libertario, está muy próximo de otro amor: el cambio violento, que es bueno porque es violento y no porque es cambio; el canto a la belleza triunfadora del poder, que llevará a muchos vanguardistas a las filas del autoritarismo más cerril.

Al negar la continuidad con el pasado, el cambio en continuidad, los vanguardistas niegan la historia, que consiste precisamente en eso. El Apocalipsis es el fin de la temporalidad histórica y la instalación de un tiempo definitivo donde habitan los dioses del futuro. Desde luego, esta posición es irreal y la historia se encargará de mostrar cómo, muy en contra de lo postulado, los vanguardistas estaban en su tiempo y tenían historia como cualquier otro mortal. El hombre tiene futuro porque tiene pasado, porque proyecta desde hoy, o sea, desde la síntesis del pasado que provisoriamente es hoy. Esto lo advierte Apollinaire, en medio del fragor de las vanguardias, cuando escribe en *Cortejo:*

Tiempos idos Difuntos Dioses que me formulasteis
Sólo vivo pasando como pasasteis vosotros
Y desviando mis ojos de este vacío futuro
Veo en mí mismo crecer todo el pasado
Sólo está muerto lo que todavía no existe.

Claro está que esta vaciedad del futuro (inversión del principio futurista) no impide a Apollinaire adherir a una poética de la vida unánime, fragmentaria, anónima e industrializada de la gran ciudad, encontrando lirismo en esa confusa y efímera superficie de la multitud y no en el suceso rotundo y concluso que interesaba a los realistas inmediatamente anteriores:

Lees los prospectos los catálogos los carteles que cantan en alta voz
Tal es la poesía esta mañana y para la prosa hay los periódicos...

(Zona.)

Más aún: el discurso oral de la ciudad—polifónico y anárquico, con muchas voces, pero sin dirección—suele inundar el espacio poético de Apollinaire, y el poeta debe acudir a una diagramación del poema que para recoger la simultaneidad de estas voces sin emisor conocido, coetáneas y entrecortadas, simula ser como el esquema de un film, con sus fotogramas, su partitura y su banda de sonido para el diálogo.

Frente a la linealidad única del discurso individualista—el autor es uno y emite «una» voz a la vez—, el unanimismo instala su polifonía: las voces son muchas, no importa cuántas son, y los habitantes del poema son todos emisores de palabras y de imágenes (también eventualmente traducidas a palabras), de modo que el resultado no es ya el hombre individual que dice su palabra, sino una pequeña masa que entona su vocalismo múltiple.

He buscado durante tanto tiempo en los caminos
Se han cerrado tantos ojos al borde de los caminos
El viento hace llorar los saucedales
Abre abre abre abre abre
Mira mira te digo
El viejo se lava los pies en la jotaina
Una volta ho inteso dire chè vuoi
Sollocé al recordar vuestras infancias

(A través de Europa.)

Frente al fetiche del futuro (el futuro será mejor porque simplemente es futuro: *ya es* mejor ahora, aunque sea futuro) y a la futurolatría, Apollinaire opone una reflexión sobre la historicidad del hombre de su obra de arte. «Este monstruo de la belleza no es eterno», deja escrito. Aparte de la paradoja, ya tradicional, sobre la monstruosidad de la belleza, está su carácter temporal. No es eterna, como pretenden las academias, que la encuentran retratada para siempre en el rostro inmarcesible de los dioses antiguos. Pero tampoco es eterna en el cielo congelado y omnipotente del futuro convertido en un nuevo Olimpo.

3. Efecto de vanguardia y arte conceptual

«El espíritu nuevo reside en la sorpresa. La sorpresa es su mayor resorte», escribe Apollinaire en su *Méditation esthétique*. En efecto, una de las actitudes características de las vanguardias es la búsqueda del des-

concierto, la ruptura de la expectativa del espectador, la descolocación del consumidor de arte. Este distanciamiento, este aparecer donde no se la espera, es el que dibuja la topografía de la vanguardia. El artista de vanguardia está adelante del receptor de su mensaje porque se pone en el lugar desacostumbrado.

Por cierto, que se trata de un efecto, y como todos los efectos, destinado a una duración que condiciona la capacidad de acostumbrarse a lo novedoso. En cuanto el reflejo del receptor se acomoda a la novedad, ésta pierde su virtualidad novedosa y deja de serlo. Hace falta una nueva descolocación, que eventualmente coincide con posturas antiguas y olvidadas. Cocteau creará la figura de la almohada en verano: para eludir el calor, el durmiente cambia de lugar su cabeza y, por fin, vuelve al lugar original, que se ha refrescado. Las vanguardias dejan un rastro a partir de su *neolatría,* de su culto por lo nuevo: el esnobismo, la busca de lo nuevo como valioso en sí mismo. A la vuelta de los años, el mercado de consumo se agrandará por obra del desarrollo de las fuerzas productivas y el comercio de la cultura adoptará y digerirá definitivamente este mecanismo vanguardista.

La innovación tiene su costado teórico. El espectador carece de códigos para descifrar los nuevos mensajes y es necesario proporcionárselos. A veces, el código teórico precede a la práctica estética. Se rompe con el pasado en nombre de los buenos principios, que se enfrentan con las malas costumbres. El manifiesto suele ser la primera obra de arte de los movimientos de vanguardia. Se mueven en su origen para suscribir y difundir un manifiesto y éste traza un espacio grupal: quedan dentro los elegidos y fuera los réprobos. Las obras que surgen en consecuencia, en ocasiones sólo son la ilustración de los principios teóricos contenidos en el manifiesto fundacional. Su escueto servicio está en probar los principios. Valen por lo que explican y no por lo que son. Nace el arte conceptual.

En 1909, Marinetti lanza el primer manifiesto futurista. En 1916, en Zurich, Tzara proclama su credo Dadá. André Gide, con todas las astucias de la historia a su favor, comenta: «Dadá, el diluvio tras el cual todo recomienza». Paul Valéry ironiza: «Todo cambia en este mundo, salvo la vanguardia». De 1920 es *Vertical,* el manifiesto ultraísta de Guillermo de Torre. De 1924, el primer manifiesto surrealista de André Breton. En esta maraña de teorías y estruendos apocalípticos, con un fondo de guerra mundial que parece dar la razón a la hecatombe de los tiempos que proclaman los jóvenes desconcertantes, Apollinaire publica *Alcoholes* en 1913 (los textos son auténticamente «futuristas», pues datan de finales del siglo XIX, el siglo de Mallarmé y de Wagner) y *Caligramas* en 1914.

Este último es su texto más conceptual, pues propone la más compleja intersección de códigos de la poesía en la época: polifonía de voces, renuncia del poeta al solo vocal, colage de elementos visuales (las letras de los carteles de publicidad, las inscripciones de las tarjetas postales) y la introducción (recuperación de un viejo truco barroco) de la visualidad: las palabras forman dibujos y éstos son concretamente significativos, aparte del tradicional juego abstracto significante-significado.

Se ha dicho que las vanguardias han teorizado más de lo que han producido y que para escribir un poema han necesitado tomos de especulación poética. Tal vez sea cierto que lo más importante de su herencia pertenece a la teoría y no a la producción. Y algo más agudo aún: han servido para señalar el peso de la crítica y la especulación, disciplinas desdeñadas por siglos de costumbres y mecanismos. A veces no ha habido más remedio que echar mano de la explicación, ante la posibilidad de que el público dejara en el total aislamiento al arte nuevo. Ocurrió con los románticos desde el prólogo de *Cronwell;* con los impresionistas; con los simbolistas. El mismo Apollinaire se convirtió en teórico de la nueva pintura, yendo por delante de los cuadros de Picasso y los cubistas. Su viaje con el pintor Delaunay a Berlín fue una suerte de prédica. Y así ocurre con la reunión de todas las artes en torno a los principios teóricos de la vanguardia: el futurismo tiene en sus escritores, además de los productores de textos literarios, a los teorizadores de la nueva pintura de Severini, de la nueva arquitectura de Santelia, etc. La aparición del nuevo arte por excelencia, el cine, acercará a él a pintores como Dalí, poetas como Cocteau, fotógrafos como Man Ray, actores de vanguardia como Artaud (escritor él mismo), etc.

Una paradoja de este arte conceptual, que se cumple para probar la existencia de principios abstractos, es su acercamiento al proceso del academicismo. En efecto, el vanguardista, como el académico, produce para cumplir con un programa previo. Al revés del romántico, su antecesor en otro sentido (la irracional proyección del impulso como punto de partida de la obra de arte), no encuentra la forma obedeciendo a la intuición, sino que pone la realización al servicio de la doctrina.

Este purismo da cierta rigidez dogmática a las producciones vanguardistas más ortodoxas. Son las que más pronto envejecen y se convierten en meros documentos. Son las que más rápido se transforman en cosa del «pasado», de ese pasado que los vanguardistas pretendían haber sepultado para siempre. Perduran con más laxitud los artistas que se han servido de procedimientos de vanguardia y/o de cualesquiera otros, según les fueran necesarios. Es el caso de Apollinaire.

En cambio, la auténtica renovación efectuada por las vanguardias reside en privilegiar lo «creador» del acto poético en sí mismo. En esto

son neorrománticas y se apartan de su «política de manifiesto», que de algún modo impone límites previos y propone un control censorio sobre la obra.

El arte de vanguardia se proclama por esta vía experimental, es decir, que exalta algo que todo arte había tenido en cualquier época: el ser una apuesta, un riesgo corrido, un ensayo: una tentativa. En el momento de hacerse la obra está dibujado el plano de la apuesta, donde ninguna doctrina previa (ningún principio académico, del otro lado) asegura ningún resultado. No hay un tratado de retórica que garantiza la forma de lo bello, ni un contenido íntimo e inefable que se moldea en la obra, ni un manifiesto de ruptura que respalda la corrección de los principios en juego. Hay un quehacer humano llamado arte y nada más.

La vanguardia privilegia otro aspecto del arte que con el tiempo va cobrando un espesor propio y crecientemente sugestivo: el llamado instrumento técnico del arte, el lenguaje. Al experimentar con él pone en un pie de igualdad todos los elementos en juego, de modo que el arte no es mero vehículo para que circulen contenidos o cargas exteriores al mismo, sino que es un espacio donde los elementos intrínsecos y los extrínsecos entran en un quimismo especial, resultando de él un campo de objetos propio. Es lo que Apollinaire señala al escoger la tipografía de los caligramas: no da igual una letra que otra, ni un lugar en la página u otro, como en el discurso clásico, donde la ordenación de los grafismos era un accidente tipográfico. La letra tal o cual, la línea curva u oblicua que trazan las palabras, son significativas en sí mismas, reclaman su semántica, transfiguran la palabra hablada de la efímera cotidianeidad o sepultada en el ataúd del diccionario.

4. Vanguardia y poder

En una primera aproximación, la vanguardia se propone como políticamente progresista. Enfrenta a la clase dominante, aunque sea a nivel meramente superestructural; remueve sus hábitos de consumo estético; mira con malos ojos las buenas costumbres de la burguesía. Este planteamiento se cimenta en una actitud de algún modo libertaria y de trasfondo nihilista: proclama la catástrofe como método de cambio, celebra la demolición, ama el Apocalipsis.

Este plexo de sentimientos es luego moldeado por la historia en distintos sentidos. El desdén nihilista por el mundo hace coincidir a ciertos hombres de vanguardia con una actitud conservadora. Son escépticos ante las posibilidades de cambio de las cosas, desprecian toda reforma, esperan el fin de los tiempos. En tanto, se encogen de hombros ante la

realidad exterior, que se torna esencial mientras ellos mismos se plantean como inesenciales.

El amor a los medios catastróficos conduce por otro camino: la estetización del medio en sí mismo, la violencia y el arrasamiento como obras de arte, procedimiento al cual apelará esencialmente el fascismo.

Una tercera variante, acaso la más lúcida, de la vanguardia es aquella que plantea la imposibilidad de cambiar radicalmente el arte sin un cambio radical en el hombre que lo produce, es decir, en la sociedad humana. Vanguardia y revolución social devienen así sinónimos. De tal forma, mientras Marinetti termina siendo secretario de la Academia Italiana bajo el mussolinismo, Breton se torna marxista.

Este breve esquema ideológico permite entender cómo muchos vanguardistas han engrosado las filas del conservatismo o aun del autoritarismo fascista, siendo éste, en su formulación estética, más bien partidario del revival y la evocación neoclásica. Baste pensar en el conservador Borges (efímero ultraísta en su juventud), en el monárquico Gerardo Diego (creacionista de la primera hora), en el nazi Gottfried Benn, en el fascista Ezra Pound, en el salazarista Fernando Pessoa, en el franquista Salvador Dalí. En un plano local, la ideología falangista reclutó firmas en numerosos jóvenes de la vanguardia, seguidores de Ramón Gómez de la Serna: César González Ruano, Ernesto Giménez Caballero, Eugenio Montes, etc.

Aquí comienza la historia de las vanguardias, que se continúa hasta hoy y se desfleca hacia el interrogante futuro. La historia es continuidad, mal que pese a los apocalípticos, y la vanguardia, como todas las cosas humanas, tiene historia y continuidad.

BLAS MATAMORO

Ocaña, 209, 14 B
MADRID-24

C O N C U R S O

A Alberto Szpunberg

¿Qué puedo mostrarte allí, en el fondo de esas arcas enormes? No quedan más que cenizas.

RAÚL GUSTAVO AGUIRRE

Veranito de San Juan en un pueblo, a pocos kilómetros de la capital.

Desde un amplio altillo y a través de su ventana abierta, el Astrólogo, sentado en un banquito, escudriñaba el cielo con un pequeño telescopio y las cartas astrales en la mano. Estudiaba, modestamente, la marcha cósmica del universo que regiría nuestros destinos. Y mientras yo vigilaba la pava sobre el brasero, el Filósofo, tirado en una reposera, parloteaba sobre el hombre, su triste condición de ser humano, sobre su vida cotidiana frente al mundo, y a lo sumo hacía observaciones sobre el pasado mañana.

Caían las noches sobre la tierra; el bar de la ruta cerraba sus puertas. De allí rumbeaba hacia la casa que el Astrólogo y el Filósofo habían alquilado para sus meditaciones profundas. Antigua, sólida, una casa «ideal para los tiempos convulsionados que corren», explicaba el Filósofo; paredes y tirantes gruesos, una casa «ideal para los cataclismos que se avecinan», amenazaba el Astrólogo.

Me reunía con ellos casi todas las noches. Como la mayoría de la gente del pueblo, nos conocíamos desde pibes. Nuestras conversaciones sobre el ser, la nada, el azar y el destino se salpicaban con los chimentos que yo traía del bar, con las actividades del lechero, cartero y vecinas, denunciadas por el Astrólogo, que no siempre apuntaba su telescopio al cielo (sus adivinaciones pasmaban), y con los comentarios irónicos del Filósofo, que con las debilidades humanas veía confirmada su sabiduría.

A media noche hacíamos un asadito sobre el brasero, comíamos algunos chorizos y morcillas con discretos tragos de vino; después, bien entonados, nos dábamos las buenas noches y nos íbamos a dormir.

Para bien o para mal, cada tanto, la luna aparecía en la ventana, pero también, cada vez con más frecuencia, sirenas ululantes aullaban por la ruta y a veces se metían por las calles de tierra. Los vecinos encorvaban sus espaldas, y de noche, de noche no más, se apartaban por las dudas, uno del otro.

Sólo el loco José deambulaba con tranquilidad a cualquier hora. Con una botella de vino en una mano, un palo en la otra, surgía en la oscuridad entonando algún canto o verso de su cosecha.

Yo ya no encontraba la puerta abierta; tenía que golpear con fuerza y en clave: el Filósofo o el Astrólogo me abrían, atravesábamos el living atestado de libros y subíamos al altillo forrado con madera.

Esa noche, la luna llena, servida en bandeja para el Astrólogo, desbordaba el marco de la ventana; el croar de las ranas y el cantar de los grillos hacían vibrar los rayos blancos del astro y creaban una atmósfera encantada. El calor, la festividad de los batracios, los informes meteorológicos, el dolor de callos de los viejos vecinos, todo anunciaba tormenta o por lo menos una intensa lluvia.

La pava ronroneó: cebé el primer mate; se lo alcancé al Astrólogo, que apartó su ojo del telescopio. Después de devolvérmelo, se quejó de la luna.

—La muy maldita, como una mujer, toda la luz para ella, nada para los demás astros.

—Así en el cielo como en la tierra—el Filósofo.

—O en la tierra como en el cielo—retrucó el Astrólogo.

—Amén—concluí.

Me puse a chupar. Una ronda de mate, algunos tiros sueltos en la noche, sirenas, y la voz desalentada del Astrólogo.

—Les informo que desde hace un tiempo a esta parte los astros están hechos un quilombo sideral y es casi imposible predecir. Así andan las cosas.

—¿No será que los hombres influyen sobre los astros?—el Filósofo.

—Los hombres con sus acciones quizá, andá a saber, con las explosiones atómicas que hacen vibrar la tierra, con todos esos satélites, exploraciones espaciales y la mar en coche, trastornan los cursos regulares de las esferas celestes.

El Astrólogo, con los ojos cerrados, chupó beatíficamente. Recibí el mate, lo llené, se lo pasé al Filósofo, que reemplazó la pipa por la bombilla.

Encendí un cigarrillo; pensativo largaba el humo; el Astrólogo se acariciaba la barba descorazonado; el Filósofo alisaba su pelo largo.

Se escucharon tableteos. Un alarido quebró la lejanía.

—¿Y las cartas?—pregunté al Astrólogo.

—El Tarot, Gerardo, es para el día o para cuando el cielo está nublado; pero como las cartas está regidas por los astros, también están alteradas.

—¿Y la bola?

Señalé la esfera transparente sobre una mesita con un mantel salpi-

cado de estrellas. La lechuza, que descansaba sobre un leño seco al lado de la bola, me miró con sus ojos dilatados.

El suspiro del Astrólogo casi hace caer la luna.

—No sé, no sé qué pasa. Desde hace un tiempo, algún mago negro o algún brujo obstruyó su luminosidad. Cada vez que la consulto aparece un ahorcado que me saca la lengua.

Largó un bufido y con los brazos enlazó su vientre voluminoso; el Filósofo observaba las volutas de humo de su pipa; puse la pava sobre el brasero.

Una nube oscura cortó por la mitad a la luna; nuestras caras se ensombrecieron y se tensaron. Nos hundimos en profundas meditaciones.

Nuevamente tiros, el alarido esta vez más cerca, tableteos: nos miramos.

—¿Carnaval?

—Todavía falta.

—O ya pasó.

Hervor de la pava. La retiré de las brasas con un trapo, la deposité a mis pies, le saqué la tapa; humeó. Le agregué agua fría.

Pasó la nube. Nos volvimos a iluminar. El Filósofo se estiró en la reposera, bostezó. Le alcancé un mate.

—¿Qué les parece la idea de escribir una novela policial?—preguntó y devolvió el mate.

—¿Y eso a qué viene?

—¿Cómo se te ocurre?

—Hoy fui a Buenos Aires, a buscar libros a la calle Corrientes y ojear las últimas novedades; me enteré que se abrió un concurso de cuentos policiales en una revista. Cinco premios; cada uno, dos pasajes a París y diez días de estadía en los hoteles más lujosos, todo pago.

—Ahhh, ohhh, París, la ciudad eterna—dijo el Astrólogo.

—Me parece que ésa es Roma—observó el Filósofo.

El Astrólogo tomó aliento.

—Ahhhhhh, ohhhhhh, París, la ciudad luz.

El Filósofo asintió complacido.

—¿Y para qué cuernos ir a París?—pregunté.

—Los dos me miraron como a un débil mental.

—Gerardo, Gerardo, TODO cambia después de un viaje a París —explicó con beatitud el Filósofo—. Seas quien seas, después de un viaje a la ciudad luz, te iluminás y te convertís en otra persona, aunque sólo hubieras echado una meada al pie de la Tour Eiffel.

—No te entiendo.

—Claro, Status, Jet Set Internacional, toda la milonga de las capas medias. Además, una fuerte identidad: no es lo mismo decir quinielero

Romero, ex policía, que el señor Gerardo Romero, autodidacta que estuvo en París.

La explicación parecía convincente. Seguí cebando.

—Con decirles—continuó el Filósofo—que los círculos literarios están todos alterados, casi histéricos. Los que tienen influencia sobre los integrantes del jurado y fe en sí mismos, ya encargaron las pilchas y empezaron a hacer las valijas. Como nosotros, a pesar del consejo del viejo Vizcacha, no tenemos amistad con los jueces, propongo hacer un cuento que les chupe las medias.

—¿Cómo sería ese cuento?—preguntó el Astrólogo.

—Gerardo nos cuenta alguna anécdota de sus andanzas de policía, o mejor, de detective, ya que la policía está un poquito desprestigiada, o puede ser de la policía, pero lo haremos pasar como de un detective privado o investigador duro, y entre todos le damos unos toques de misterio circular en un ambiente refinado con exuberancia salvaje. ¿Okey?

—¡Okey!—se entusiasmó el Astrólogo y se frotó las manos.

Los dos empezaron a torcer sus bocas con gesto severo y entrecerrar los ojos con expresión perversa y ladina.

Tiros, tiros en la noche y una sirena, tal vez los bomberos por la ruta.

—Mirá Filósofo, no lo veo; qué querés que te diga, y no tengo ganas de viajar, me siento bien aquí. Aun suponiendo que ganemos un premio, somos tres para dos pasajes; alguno tendrá que quedarse.

—No seas tonto. Primero: podemos mandar varios cuentos; segundo: los franchutes que otorgan los premios, a pesar de ser muy amarretes, son gente culta y comprensiva; la empresa es seria y responsable. Si ganamos un solo premio, ¿serán tan cornudos de no tirarnos un pasaje más? No te preocupes, podemos mandar varios cuentos, es cuestión de meterle. Adelante.

De la mesita tomó un cuaderno, lo abrió a la luz de la luna, y como un escolar aplicado, esgrimió la birome.

—Veamos: un desaparecido, violencia, un muerto ensangrentado, suspenso y misterio, tensión, sexo, un premio x, castigo al culpable, ésta es la fórmula. Te escucho.

No sólo se me puso la mente en blanco, sino que la invadió el silencio, un silencio que penetraba por la ventana, desde el campo, desde el horizonte, sin ranas ni grillos.

Un crujir de bisagra de la puerta del jardín o de la luna.

—La música de las esferas—el Astrólogo sacó la cabeza por la ventana.

Un alarido, eco de la luna, un hachazo, lo obligó a meterla dentro. Al Filósofo se le cayó la birome y quedó con la boca abierta; la lechuza, sobre la mesa, aleteó despavorida.

El alarido se transformó en rugido:

—¡Romero! ¡Romero!—me llamaba.

Me puse en pie de un salto.

—A vos. A vos—exclamaron simultáneamente apuntándome con sus dedos.

Dejé el mate sobre la mesa.

La luna iluminaba la boca de la escalera de madera, que crujió con mis zancadas; crucé el living, corrí el pestillo de la puerta, la abrí.

El alero de entrada: Dolores, mi compañera, y una vecina, doña Carmen, con el pelo gris revuelto, la ropa deshecha, la cara arrugada, levanta los brazos y da un paso:

—¡Mi hijo, se llevaron a Juan!

Me toma de la camisa y me sacude.

—Cálmese, señora; cálmese, por favor.

Llora, gime; no entiendo nada.

—¿Qué pasó, Dolores?

—Vino a casa, quería verte; le secuestraron al hijo; la traje aquí.

—Señora, por Dios, ¿qué tengo que ver? Esto es asunto de la policía, vaya y haga la den...

Me sacude. Toma aire.

—Fue la policía, y vos sos policía.

Separó los labios y lanzó un alarido entre los tiros y gritos de la noche.

—Doña Carmen—le hablé con dulzura—, ya no soy más policía; ahora levanto quin..., ahora soy escritor.

No me escuchaba. No me soltaba.

—... Mataron a mi marido y aaa...

—¿Qué?

—... Se pelearon con ellos, defendieron a Juan y..., y...

Llantos roncos, entrecortados. La aparté. Dolores la abrazó.

Giré hacia la casa, subí los escalones del porche; al abrir la puerta, me encontré con el Astrólogo y el Filósofo, pálidos.

—Oímos todo.

—Es terrible.

—Trágico.

—Es un lindo caso, bien actual, y con sangre. Tenés que investigar —dijo el Astrólogo.

—¿Y ustedès?

—Nosotros no tenemos experiencia. Seguiremos atentamente el desarrollo de los acontecimientos y tomaremos apuntes—contestó el Filósofo.

—Pero..., pero... ¿qué haremos exactamente?

—No entendiste. Vos investigás, nosotros te damos todo el apoyo logístico necesario, buscaremos adjetivos y repudiaremos el crimen.

Inclino la frente, pienso, digo como para mí:

—¿Y por dónde empiezo?

—Por donde te parezca mejor; lo único que te pido es que no hagas gansadas y que tengas en cuenta al jurado.

—¿Y si lo veo al comisario?

—Muy buena idea. Estamos en cordiales relaciones: yo le doy clase a los hijos, el Astrólogo le tira las cartas y vos le pasás la mensualidad.

Me doy vuelta.

—¡Ojo!, no muy largo; máximo tres mil palabras—dice el Filósofo.

Me acerco a doña Carmen.

Dolores de un lado y yo del otro, la llevamos en andas.

Señores del jurado, veranito de San Juan en el pueblo, les informo que ya cesaron los tiros y los gritos. Los grillos y las ranas vuelven a cantar.

Mientras arrastro a doña Carmen bajo la luz de la luna, se abren ventanas, asoman cabezas y otros se suman a nosotros; desde el fondo, desde más allá, desde acá no más, formamos un cortejo.

Pienso en París. ¿Cómo será?

Alguien trae la noticia: el comisario no está en la comisaría, está en su casa. El grupo se detiene, empieza a girar en círculo, giramos un rato.

—Vamos a su casa. ¡Vamos!—dice doña Carmen.

Hace punta, la seguimos.

Yo también lo había pensado, pero hubiera preferido ir en forma privada; yo sé cómo son estas cosas.

El «Ford Falcon» del comisario estacionado con la trompa sobre la vereda. Del interior de la casa sale un intenso tiroteo.

—«Okey, Mike; has bajado a unos cuantos».

—«Así es, Joe; pero carga las armas de nuevo, estos malditos volverán».

Ruidos de armas que se cargan, fondo musical.

—¿No lo molestaremos? Es muy chinchudo—preguntó alguien tímidamente.

—¿No sería mejor ir a la comisaría y hacemos la denuncia como corresponde?—dijo otro.

Yo no sabía qué hacer.

—¡Comisario! ¡Comisario!—gritó doña Carmen.

Se sumaron otros gritos. Disimuladamente toqué el timbre.

Esperamos. Bajaron el volumen del televisor, se prendió la luz del porche: un ojo nos escudriñó por la mirilla de la puerta. Desapareció el

ojo. Se entreabre una persiana; a través de las rendijas, la voz del comisario:

—¿Qué quieren?

—Queremos hablar con usted.

—Los escucho.

—Somos varios.

—Ya los vi.

—¿No escuchó los tiros?

—Estaba mirando la televisión.

—Se llevaron a mi hijo, mataron a mi marido y aaa...

—A mi hermano...

—A mi hija y una amiga que estaba de visita...

Gritos, rugidos, lamentos.

—¡Alto! ¡Paren! ¡Silencio! Uno por vez. ¿Quién?

—Enmascarados..., tipos con capuchas...

—Vinieron en autos..., eran como treinta...

—Destrozaron mi casa..., violaron la puerta...

—La policía.

Todos se callaron.

—¿La policía? ¡No tenemos a nadie registrado bajo esos nombres!

—Bueno, dijeron que eran de la policía.

—Dijeron, dijeron; se dicen tantas cosas. Veamos, ¿les pidieron que se identificaran?

Nadie abrió la boca.

—¿Ven, ven? Después hablan y vienen las confusiones. Si tienen que aparecer, aparecerán, y si no, aparecerán igual. A esta hora ya no se puede hacer nada. Vayan mañana a la comisaría y se les tomarán las declaraciones correspondientes.

Doña Carmen, prendida al portón, sacudió los barrotes, bramó:

—... Mataron a mi marido y aaa..., y usted..., usted—se atragantó con un ruido sordo.

—Cálmese, señora; cálmese—voz suave y comprensiva del comisario—. Me va a destrozar la puerta. Muchos están en su misma situación y no arman tanto aspamento, no es para tanto; tenga un poco de paciencia, tenga fe, y todo se arreglará.

Doña Carmen rodó por la vereda con convulsiones; la sujetamos y entre todos los que se pudieron acercar, la llevamos arrastrándola a su casa.

Las puertas estaban abiertas. Entramos por la cocina; la alzamos por encima de su marido, que yacía en el suelo lleno de agujeros rojos, en medio de vasos, platos y restos de comida: se había aferrado al mantel. La dejamos en la cama matrimonial. En una pieza sin revocar encontré

los aaa de doña Carmen: el cadáver acribillado de su nuera. Doña Carmen la odiaba. Pobre doña Carmen, alegrarse por una muerte, entristecerse por otra; no sabía si llorar o reír. El chico dormía abrazado a su madre. Lo levanté y se lo di a Dolores.

Ordené que no tocaran los cadáveres ni el revólver 38 caído en el suelo hasta la llegada del forense y la policía. «Esta última frase creaba ambiente, voy a dictársela al Filósofo», pensé. Salieron a buscar un médico para atender a doña Carmen.

Dolores me esperaba abrazando al chico dormido sobre sus senos. Mi casa quedaba a la vuelta. Antes de separarnos le pregunté:

—¿Mi vieja?

—Esperando noticias.

—Bien, andá a casa y dale el chico. Yo tengo que hacer.

Se iba. La llamé, se detuvo. La miré. ¿La quería? No la quería cuando la arranqué de su ambiente y la traje conmigo. Escapábamos.

Sonreía incómoda. Nunca se había quejado, se había entendido con mi madre. Dudaba.

—Andá no más—le dije.

Veranito de San Juan. Las ranas, sapos y grillos volvían a cantar; la luna se había corrido hacia el lado del ombú, hacia el fondo. Los vecinos, en las puertas, junto a los ligustros, en los jardines, de casa en casa, las ventanas abiertas, comentaban los últimos acontecimientos.

El Filósofo, en la vereda, también charlaba con un vecino, mientras en el jardín, el Astrólogo, amante de la naturaleza, empuñaba una linterna con una mano y con la otra echaba veneno a las hormigas. Saludé.

—Buenas noches—respondió el vecino—. Tomá, jugale mil mangos al cero ocho—se frotó las manos—. ¡Qué nochecita, ehhh!

Iba a decir algo, me temblaron las piernas. Silencio. El vecino olió el aire, el Astrólogo apagó la linterna, el Filósofo se quitó la pipa de la boca.

Al fondo. Al fondo del pueblo, ahí no más, allí donde está el ombú iluminado por la luna y nace el campo, el silencio venía de allá, estalló en un tableteo. Tiros de Itaca, más tableteos. Silencio, esperamos, en la noche del veranito de San Juan, los cantos de los..., un tiro..., otro..., otro..., ocho tiros..., y de nuevo tableteos.

Esperamos el canto de la noche, las escasas luciérnagas se apagaron, sólo el paso marcial de las hormigas; tres explosiones, una detrás de la otra, iluminaron el cielo, tiñeron de rojo los rayos de la luna; tres fogonazos iluminaron el cielo hacia el lado del ombú, donde nace el campo. Los ecos de las explosiones recorrieron el cielo anunciando quizá lluvia.

Cesó el temblor de tierra, los estallidos de ventanas rotas, el crujir de las casas, el vendaval que levantó el polvo de las calles. Un corte de luz.

Esperamos, esperamos hasta que los grillos y las ranas volvieran a cantar, las luciérnagas a encender su luz a la luz de la luna.

Volvieron.

Respiramos. Y marchamos hacia el ombú, hacia donde empieza el campo. Y otros salieron a la calle y en silencio, sólo los cantos de los grillos y ranas, hacia donde empieza el campo.

Como mil, como dos mil, marchan en silencio.

De nuevo poblaron el campo, a la luz de la luna, más intensa allí donde se termina el poblado; marchamos, humo, tierra humeante, olor a carne chamuscada, un volcán, cráter, la herida de la tierra, profunda a la luz de la luna, y comenzamos a juntar, reencuentros: algunos abrazaban cabezas vaciadas; otros saludaban manos sueltas sin cuerpos, saludaban a todas por temor a equivocarse.

Un grito:

—¡Miren!

Y el eco: ¡Miren! ¡Miren!

Levantamos las cabezas: entre los cables flotaban hilachas de ropa, jirones de cuerpos, barriletes, colas de barriletes, sueños muertos de los pibes.

Aparecieron, y también Juan; ya le encontrarán las piernas y los brazos, y si no eran los suyos, qué importa.

Sirenas en la ruta, luces rojas doblan hacia el camino de tierra.

En silencio, el Astrólogo, el Filósofo, Dolores, yo y los otros nos fuimos. Sólo quedaron los parientes, los allegados, los que podían justificar su presencia y podían esgrimir sus derechos sobre los restos que se intercambiarían amablemente.

El Filósofo, a la luz de la luna, miró por última vez:

—¡Qué escena, Dios mío; qué escena!

Dejé a Dolores en casa. Nosotros volvimos al altillo.

La luna ya no estaba en la ventana, el marco recuadraba algunas estrellas tímidas. Había oscurecido, prendimos una vela.

El Astrólogo ahora observaba las estrellas; el Filósofo, estirado en la reposera, fumaba su pipa, y yo esperaba que se calentara el agua.

Después de algunos mates reconfortantes sorbidos en silencio para buscar la tristeza, el Filósofo preguntó:

—Y Gerardo, ¿me contás alguna historia interesante?

—¿Acaso no querías que investigara la desaparición de Juan?

—Ya lo encontramos, ¿no?

—Sí, es cierto. Pero vos querías violencia y sangre, y las hubo en abundancia.

—Tenés razón, hubo sangre, violencia a toneladas, pero faltó sexo.

—¿No había mujeres entre los dinamitados?—preguntó el Astrólogo.

—¿Y a quién le interesan los sexos triturados? Seamos realistas:

Pensativos, seguimos con el mate un rato. Yo insistía en que era una historia interesante y que valía la pena seguir investigando.

—Comprendé, Gerardo, una cosa es la vida y otra la ficción, la realidad literaria. Amasijaron a ocho tipos bien, yo mismo me di cuenta de la dimensión trágica de la escena en el campo; una escena maravillosa. Lamenté no tener una filmadora. Como testimonio hubiéramos salido hacia adelante. Pero no hay que confundir los géneros. De esas muertes los diarios están llenos, es un tema trillado. El tema exige un hombre conectado con las altas esferas y cuyo quehacer silencioso y cotidiano nos engrandece, y que tiene un sueldazo que da calambre; a un hombre así le pueden pasar cosas. Por ejemplo, lo podríamos hacer poseedor de un encendedor «Dupont» de oro macizo, que cuesta millones de mangos y que cada vez que lo saca para encender un cigarrillo dice ¡miren! Todo el cuento podría basarse en ese encendedor. Matan al sujeto. El asesino tiene el encendedor, mata un policía y lo pierde (no más de dos muertos por cuento). El encededor desaparece, aparece, desaparece, no se sabe dónde está, pero se lo presiente. El lector se verá arrastrado de las narices por un chiche así, y esperaría, siguiendo con interés la lectura por si al final de la historia encuentra al encendedor pegado con cinta scotch a la última página del cuento para él, que es incapaz de tener un encendedor así, o si lo tiene, no le disgustaría tener otro, porque en el fondo, los lectores son buenos y comprenden la muerte del sujeto y se lo olvidan porque somos perecederos, pero el encendedor no, es de oro, indestructible, y no hablo más; solamente te di un bosquejo aproximado de lo que necesitamos, hacé lo que quieras. Lo único que te pido es que te decidas porque el concurso cierra pronto.

Se enchufó la pipa en la boca, la mordió.

Cabizbajo, recurrí al Astrólogo.

—¿No ves nada en el cielo?

—Nada, Gerardo; lo lamento.

—¿Y si probaras con la bola?

—Puedo probar, aunque sé que es inútil.

Se puso el bonete y se sentó frente a la mesita. La lechuza chistó tres veces. El Astrólogo, con los codos sobre la mesa, los dedos en la frente, se concentró en la bola; de ella surgió una luz titilante.

Retuve el aliento. El ahorcado batía su lengua con una mueca de burla; la luz empezó a enrojecer a medida que se intensificaba, como una fuente de un cuento de hadas; desapareció la lengua, un rojo bermellón cubrió la pared de vidrio, los chorros formaron un torbellino punzante, la lechuza se abalanzó y picoteó el vidrio.

—Tiene hambre. Yo también. Voy a buscar los chorizos—dijo el Astrólogo.

La bola se apagó.

Volvió al rato. Traía una ristra de chorizos y morcillas enroscados alrededor del cuello. Dejó la damajuana de vino y los vasos sobre la mesa. Sopló las brasas, puso la parrilla y acomodó los chorizos ondulantes.

—Me voy—dije.

—¿No te quedás a morfar?—preguntó el Astrólogo.

—No tengo hambre. Buenas noches.

—Que los astros guíen tu camino.

—Chau, Gerardo. Pensá.

Bajé la escalera y salí a la calle; la luna, a ras del suelo, iluminaba la zona del ombú, donde comienza el campo. De allí, desde el fondo, en medio de la calle, venía José, canturreando y bailoteando en zig-zag. Se detuvo delante de mí, me hizo señas, le di cigarrillos; me hizo otra, dinero para el vino. Siguió su camino saltarín: «Dios te está mirando, mil ojos te están mirando».

Pasé frente a la casa de doña Carmen; estaba oscuro, mejor, no tenía fuerzas para entrar.

Dolores, vestida y tirada en la cama, fumando en la oscuridad, me esperaba. Murmuró algo sobre doña Carmen, médico, inyección, el chico, mi madre.

Me quité la campera, los zapatos, y me recosté a su lado. La abracé y hundí mi cabeza entre sus senos. La manta me cubrió.

A la mañana siguiente, sentado a la mesa de la cocina, y mientras mi madre me preparaba las tostadas, revisaba las cuentas. Anoté el cero ocho que me había pasado el vecino.

—Vieja, ¿no podrías reemplazarme en el recorrido de hoy?

—¿Ahora mismo?

—Ahora mismo.

—¿Y las tostadas?

—Las hago yo. ¿Y Dolores?

—Fue a ver a doña Carmen. De paso le llevó el nieto.

Le di la lista y el dinero, le señalé los premiados. Se fue.

Entró Dolores, corrió para apagar el gas bajo las tostadas humeantes.

—Sentate—le digo—. ¿Cómo está doña Carmen?

—Medio loca, a veces llora y putea o se ríe a carcajadas.

Miré sus ojos grises.

—¿Te sentís con ganas de hacer un viaje a la capital?

—¿A la capital? ¿Para?

—Para establecer contacto con tus antiguas relaciones, los del silencioso quehacer cotidiano de tus tiempos de vampiresa.

—No sé, estoy un poco gorda, no tengo ropa, pero podría intentar.

Le dio unos toques a su pelo platinado y arqueó la columna.

—Tendré que lavarme el pelo, y..., y... de nuevo llamarme Doly. ¿Qué querés que haga con ellos?

—Pedirles que nos den una mano en este asunto de Juan.

—Yo diría mejor no meterse.

—No me meto, que lo hagan ellos, los que pueden..., y si no...

—Y si no, ¿qué?

—Preparate.

La esperé. Fumaba y tomaba café recalentado. Hace un año, Dolores o Doly, tenía contactos muy importantes, peces gordos, gente de calibre, del tipo que quería el Filósofo para el cuento. Espero que esta vez no critique el rumbo que tomaban los acontecimientos. Yo iría a ver al comisario a solas, el asunto iba a ser muy distinto. Algo había que hacer. Me sentía reconfortado.

Apareció Dolores hecha Doly, con el pelo todavía mojado, empilchada y quejándose de la falta de un secador. Entre mis recuerdos y la presencia de ella, la diferencia era muy grande. Confié en el recuerdo de los otros. Salimos juntos.

Durante el camino le di las últimas instrucciones. En la ruta nos despedimos. Ella para tomar el tren, y yo para visitar al comisario.

Un preso lavaba el «Ford Falcon» del comisario. Pasé entre los que venían a dejar sus declaraciones, las dos máquinas de escribir tableteaban amodorradas.

Un sargento me vio.

—Ah, sí, fin de mes. Pasá, Romero.

En su despacho, el comisario, vestido de civil, me dio un fuerte apretón de manos. Tomamos asiento. Puse sobre el escritorio las treinta lucas de mi patente de quinielero y le pregunté:

—¿Alguna novedad?

—Ninguna—señaló hacia afuera—. Estamos escribiendo cuentitos que nadie leerá.

—Puede mandarlos a un concurso.

Se rió.

—¿Y da guita eso?

—Mucha. Un viaje a París, por ejemplo.

—¡No digas! ¡Ahhh, ohhh, las francesitas! París debe estar lleno de francesitas. Esas sí que deben saber—suspiró con melancolía—. Algún día tendré que escribir mis memorias.

—¿Y qué opina sobre los sucesos de anoche?

Bostezó.

—Qué manera de joderme, casi no pude dormir. Bueno, mirá, creo

que es un caso fortuito, accidental, debido al clima de terror que vive el país.

—Sí, lo que mata es la humedad.

—No jodas y no acusés, te puede ir mal.

—No acuso, digo no más.

Se echó para atrás en la silla, cruzó las piernas.

—Mirá, no hay que buscarle cinco patas al gato. Para mí es un caso bien claro de preterintencionalidad. Yo no creo que hayan sido marcianos, pueden ser tipos como vos o yo, tipos humanos con padres, hijos y esposas. Posiblemente con unas copas de más, cayeron en un estado de obnubilación súbita, y de allí a un estado de subjetividad especial sólo queda un paso. Consecuencia: debemos descartar la perversidad reflexiva. Unos tiros y unos dinamitazos sin mayor fuerza sobrepasaron la intención original: «Preterintencionalidad». Doy fe. Será justicia.

Como un rematador, golpeó con el puño el escritorio.

—¿Qué te parece?

—Qué..., que falta un buen cigarro y un trago de whisky.

Se inclinó hacia adelante.

—No tengo en este momento. Pero la argumentación, ¿qué te pareció?

—¡Ah, sí!... Adhiero al exhaustivo discurso que antecede, que por bien hilvanado y fundamentado me releva de todo comentario.

—Bien, muy bien, veo que me entendiste.

Complacido, se recostó en la silla.

Golpearon la puerta.

—Adelante—dijo el comisario.

El sargento abrió la puerta.

—Periodistas—escupe.

—Que esperen.

Se retiró.

Nos levantamos. Bordeó el escritorio.

—Romero, no quiero joderte. Sé que la vida es muy difícil, pero tenés que comprender. Mi mujer me tiene loco con la escasez de papel higiénico, azúcar y otros artículos. Uno tiene ganas de chapar la ametralladora y entrar a amasijar. La inflación y el aumento de la nafta me alteran los nervios. De modo que el mes que viene tráeme veinte lucas más.

Me palmeó la espalda.

—Animo. Fijá una apuesta mínima. En tiempos de crisis la gente juega más.

Me despedí. Antes que cerrara la puerta:

—Decile al sargento que haga pasar a esos pegotes.

Todo el mundo sabía.

En la localidad no se hablaba de otra cosa. Pasé por el bar de la ruta. El funebrero convidaba copas. Saludé a algunos y me fui.

Me encontré delante de la pequeña iglesia del pueblo; las puertas estaban abiertas, como los brazos de Jesús: subí los escalones y entré.

Los vitró proyectaban halos de luz de colores en medio de la iglesia, que parecía más luminosa y alegre adentro que afuera.

El banco frente al altar crujió cuando me senté. El cura, un anciano de pelo blanco, ligeramente encorvado y a quien poco caso le hicimos en nuestra juventud, giró lentamente la cabeza, sonrió, me saludó con la mano y siguió limpiando con el plumero al Cristo doliente. Con habilidad repasó los candelabros, acomodó la Biblia, alisó el mantel, se alejó unos pasos, contempló el altar y asintió satisfecho. Después de arrodillarse, se acercó con pasos vacilantes y se sentó a mi lado.

Sus ojos oscuros y húmedos me miraron.

—Sabés—me dijo—, este entierro va a ser agotador para mí, son demasiados. Tantos que los cajones no van a caber aquí, los voy a tener que bendecir en la calle—suspiró—. Mis huesos ya están viejos y mi cabeza se confunde. Mantengo diálogos con Cristo, pero éste me contesta con evasivas. A veces temo haber enloquecido. El otro día, durante un sermón, mientras criticaba y les daba lecciones a los jóvenes barbudos y de pelo largo, me pareció escuchar la carcajada de Jesús, lo miré con disimulo, y después de tantos años descubrí con sorpresa que él también tenía barba y el pelo largo. Jesús me guiñó un ojo y lanzó otra carcajada. Un viento del desierto blanco me heló la sangre y no pude seguir con el sermón. Por primera vez en mi vida me pregunté: ¿de qué hostias estoy hablando?

Su voz temblorosa se ahogó. Me miró como esperando una respuesta. Nada pude decirle. Yo venía a pedir ayuda, sin saber bien cuál.

—Todas las palabras de toda mi vida se las había llevado el viento blanco. Preocupado por las visiones y por las muertes de anoche, me vi sumergido en la confusión. Esta mañana, bien temprano, fui a ver al obispo: le conté mis visiones y le hablé de los muertos, diez, abrí las dos manos, dije, como los mandamientos. Sonrió ante mi ocurrencia. Pero me aclaró que estaba al tanto de ese tipo de sucesos, ya que muchos pobres desgraciados venían a verlo y le decían: Padre, ¿qué debo hacer? He participado en torturas y muertes de mis semejantes, dígame, ¿qué puedo hacer? Luego carraspeó, se aclaró la voz y como yo a mis feligreses, y como otros no se sabe a quién, él también recitó el verso: «Tenga en cuenta el gran símbolo de la Cruz en que murió Cristo, nuestro Maestro; el madero vertical de esa Cruz señala arriba el cielo, donde está Dios, y abajo la tierra, donde conviven los hombres; su madero

horizontal llega de un extremo a otro no para lanzar a los hombres a la derecha o a la izquierda, sino como dos brazos abiertos para llamar a todos, para abrazar fraternalmente a todos». Después hizo algunas referencias al amor, a la comprensión, a la tolerancia, al diálogo, a las instituciones. Finalmente condenó enérgicamente los asesinatos. Le respondí que todo eso estaba muy bonito, pero que me parecía que el abrazo de Jesús tardaba en llegar y que lo más probable es que todavía seguía ahí arriba clavado con clavos de acero inoxidable o que lo volvieron a clavar, y que en esas condiciones mal nos podía abrazar. Se mostró tolerante ante mi herejía y me dijo que no me preocupara, que su bondad, como la de Cristo, era infinita y que me comprendía. Pero le señalé que Cristo, a quien también le gustaba hablar, además de predicar bondad y amor, había dicho que traía la guerra, y que este último legado parecía acercarse más a la verdad. Me respondió que Cristo no había escrito el Nuevo Testamento y que eso se podía considerar un desliz literario y una metáfora atribuible a los autores y, por tanto, pasible de interpretaciones varias. ¿Un cuento?, le pregunté. Me dijo que podía tomarlo como quisiera, que no tenía mayor importancia ante otras verdades más profundas y humanas y que no me preocupara, que muy pronto me relevaría de mis tareas porque veía la necesidad.

Un breve silencio.

—Discúlpame, te estoy dando la lata y me olvido de mis funciones. ¿Necesitabas algo?

—Quería hacerle una pregunta, pero ya me respondió.

Me puse de pie. Ayudé al viejo a hacer lo mismo. Se colgó; más que apoyarse, se colgó de mi hombro, y mientras caminábamos hacia la puerta murmuró:

—Nunca me preguntes por quién doblan las campanas, doblan por ti.

Nos despedimos. El desapareció por la puerta del campanario y yo salí a la calle.

El Astrólogo y el Filósofo todavía dormían. Hacían correr la bola de que se quedaban estudiando hasta muy tarde. Con los hombros pesados, camino a casa, a paso redoblado de las campanas, por el medio de la calle. Un vidriero tomaba las medidas en una ventana. Las mujeres, silenciosas, barrían la vereda, iban y regresaban de las compras. Me crucé con doña Carmen rumbo a la comisaría: otro cuento que no se va a publicar, pensé.

Mi madre no había regresado.

Con el cuaderno del que arrancaba las hojas para mis anotaciones de la quiniela, y con una birome, en el patio, sobre una mesita, debajo de los paraísos con hojas amarillentas, me puse a escribir.

Regresó mi madre.

—Todo bien. Muchas jugadas al cero ocho.

Me ofreció el dinero y las jugadas.

—Después arreglamos—dije.

—Los entierran mañana—informó.

Se alejó hacia la cocina.

Sonaron las campanas del mediodía. Mi madre me llamó a comer.

—Más tarde—le dije.

Yo seguía escribiendo.

A las ocho de la noche surge Doly-Dolores de la oscuridad. Yo ya no escribía. Pensaba. Contenta, me dio un beso y arrojó los diarios de la tarde sobre la mesa.

—¿Cómo te fue?—le pregunté.

—Un éxito, un verdadero éxito. Todo arreglado. Esperá que tengo sed.

Esperé, señores del jurado, en la noche del veranito de San Juan: la luna de nuevo, cantos de ranas y grillos, chicharras y croar de sapos.

Dolorès encendió la luz del patio. Ojeé los diarios. Primicias, otros cuentos. Las declaraciones del comisario, después de las referencias al clima y a la humedad, declaró: «Claro que lo condeno, y enérgicamente, es una brutalidad, una monstruosidad, un verdadero acto de barbarie, ultrajante para la conciencia de la humanidad; esto sólo es posible en el desequilibrio de enfermos mentales; más bien me parece asunto de psiquiatras que de la policía. En cuanto al revólver 38, no sé de qué se asombran; desaparecen reinos e imperios y hacen cuestiones por minucias».

Enérgicamente tiré el diario. Dolores, con una copa en la mano, se sentó en una reposera y se estiró como Doly. Se largó en una cháchara sobre sus glorias pasadas.

La interrumpí.

—¿Y qué averiguaste?

—¿Averiguar? ¡Ah, sí! Mirá, en las altas esferas, como vos decís, y que están más arriba y más gordos que cuando los conocí, encontré mucha más comprensión de lo quee podía esperar. Me hacía anunciar y me atendían en el acto. Abrían los brazos fraternales y me daban palmaditas, y me...

—¿En qué parte?

—En todas partes que iba.

—No, boluda. Te pregunto en dónde te daban las palmaditas.

—En el traste. ¿Dónde te imaginas?

El salto de mi corazón casi me revienta los tímpanos. Me puse rojo.

—¿Qué te pasa? ¿Por qué te enojás? ¿Te creés que los importan-

tes informes que me dieron y las molestias que se tomaron y se tomarán te lo van a hacer gratis?

—Seguí.

—Bueno, como te iba diciendo. Me hacían pasar a sus despachos y sosteníamos vivos, fluidos, convivientes diálogos creadores.

—Leíste los diarios.

—Y claro. ¿Por qué no los iba a leer?

—Seguí.

—Bueno, ante el relato que hacía, todos se mostraban indignados; te traigo sus indignaciones. Pero me calmaban observando que en estos casos hay que ser muy prudentes y tener en cuenta todos los factores, que a lo mejor esa gente andaba en algo raro y que a lo mejor se dinamitaban ellos mismos como los kami... kami... kamisaco no sé cuantos. Unánimemente mostraban una total y amplia solidaridad y afecto y comprensión, y también te los traigo. Me prometieron una profunda, amplia y exhaustiva investigación hasta sus últimas consecuencias, te traigo la promesa. Finalmente me preguntaban cuándo los iría a visitar de nuevo y si tenía una amiga. ¿Estás contento?

—Muy contento. Una última pregunta y te dejo tranquila. ¿Viste encendedores?

—¿Encendedores? Ah, sí, y ¡qué encendedores! Dorados, plateados, con incrustaciones de diamantes, de todo tipo; ¿para qué querés saberlo?

—Para ponerlo contento al Filósofo.

Nos callamos. Doly, despatarrada en la reposera, fumando y saboreando los tragos, con los ojos brillantes enfocados hacia el infinito, soñaba.

Después de escribir algunas líneas más, me levanté, me puse la campera y tomé el cuaderno.

Veranito de San Juan en el pueblo. Los vecinos en las calles departían amablemente en voz baja. Las coronas en las puertas, las velas a través de las ventanas. Esta noche nochebuena, mañana Navidad, resonó el cantito en mi cabeza.

Me abrió la puerta el Filósofo. Subimos en silencio.

La luna en la ventana, rodeada de un halo blanco, una mortaja celeste. Y mientras el Astrólogo estudiaba el cielo, el Filósofo, mordisqueando su pipa, leía mi cuaderno; yo preparaba el mate.

El bufido del Filósofo me arrancó de mis ensoñaciones y saque la pava del fuego. Oí que me preguntaba.

—¿Y querés mandar esto?

—Lo escribí, simplemente.

—Lo escribí simplemente, oía, lo escribí simplemente; parecés de

esos que viven, simplemente, dicen, la vida es la vida, que simplemente sienten y hacen cosas. Qué modestia mi Dios. Simplemente. Linda tanga. Simplemente. ¿No te das cuenta que el caso es demasiado actual, demasiado, más de lo que hubiera convenido? Muchos muertos, demasiados. ¿Quién te lo...?

Me enfurecí.

—¿La cantidad no es una garantía?

—Lo que abunda no daña—el Astrólogo—; más vale que so-sobre que fa-falte.

—Menos la lepra—el Filósofo sonrió con la boca torva—. En ese caso... hum... en ese caso hablá de los muertos en Ezeiza; ahí tenés una ristra de chorizos con los muertos, una cantidad abundosa; pero ¿quién te lo va a creer? Es totalmente inverosímil.

—¿Y... y... si decimos que todo esto ocurrió en el Africa, donde los caníbales se morfan a la gente?

—Podés hacerlo y presentarte en algún concurso de allá, pero el nuestro señala que el cuento tiene que estar ambientado en Latinoamérica. Además, no te quiero desilusionar, pero ya no existen caníbales. Otra cosa: estos grupos actúan esporádicamente. ¿Y si no vuelve a repetirse un caso de esta naturaleza? ¿Qué hacés? Enrollar las hojas y ponerle vaselina. No, viejo, no; no hay que confundir las cosas; el jurado no te va a dar bola.

—Apelaremos.

—El juicio es inapelable. Te cocinan y sanseacabó.

—Pero se trata de Juan.

—Chocolate por la noticia. Y de Pedro y de María como dice el cantito. No tenés idea de lo que estás diciendo. Tendrías mayores posibilidades de éxito si hablaras del aumento de la nafta, de la falta de papel higiénico. Fijate, el comisario los nombra; está mejor ubicado que vos. Para que un cuento tenga éxito, en forma latente o visible, siempre tiene que estar presente el símbolo de la clase media.

—¿Y cuál es?

—La gata Flora.

—¿El encendedor, por ejemplo?

—Algo así.

Hice circular el mate. Le pregunté al Astrólogo:

—¿Y vos qué opinás?

Se rascó la cabeza, se acarició la barba, se sopló la nariz, le echó una ojeada a la luna.

—¿Sabés? Yo me ganaba la vida honestamente, preparaba cartas astrales. Leía en el cielo y predecía el futuro para que el interesado afrontara su destino con seguridad y tranquilidad. Y ahora... ahora

que los astros están hechos un despelote y es imposible predecir... tengo que ganarme la vida... escribo cuentos astrales.

—Otra cosa—el Filósofo—. Te señalo que los mismos elementos del cuento están mal aprovechados. Ese chico, por ejemplo, pasa desapercibido. Tendrías que destacarlo, aunque sea con una simple frasecita: Pequeño Hijo Desamparado, o Deja La Imagen Dolorosa que un Niño de Cuatro Años Guardará Consigo Eternamente. ¿Y el castigo del culpable? El castigo o por lo menos papel higiénico. Finalmente, ¿cómo vas a terminar el cuento? ¿Qué misterio vas a desvelar? No te queda más que la solución poética. Va a quedar bonito. Por último, ya tiene más de tres mil palabras, más de las que permite el jurado.

—Podrías callarte aquí—dije con bronca.

Finalizaba el veranito de San Juan. Bajo un cielo nublado, el cortejo llegó al cementerio escoltado por dos patrulleros. Sobraron los brazos para los ataúdes. Ocho, dos más, el marido y la nuera de doña Carmen, diez en total. Las jugadas al cero ocho no eran las correctas. Acomodaron los ataúdes en fila, uno al lado del otro, en formación para poblar el infinito; el viejo cura nos acompañó, general del apocalipsis, se puso a la cabeza del ejército y empezó a rezar:

«Vestían pantalones tipo vaquero, camisas y pulóveres de diversos colores. Anteayer a la noche, a la luz de la luna, fueron arrancados de sus hogares, acribillados a balazos, dinamitados, y ahora muertos, los sepultamos.»

«Ahora los sepultamos en la misma tierra que sostuvo en andas un sendero de hormigas, los restos de un fuego, las caricias de unos amantes.»

«Ahora sostienen los cuerpos destrozados.»

«Arriba, ¡miren!, está Dios y las ramas, las mismas que siempre demoran la llegada de la luz a la tierra. Los cuerpos están fríos y hacemos falta nosotros para decir que están muertos. Somos necesarios para que digamos que ya no sonríen, que ya no abren los ojos en las madrugadas y que digamos que no volverán, que nunca más entrarán en sus casas, que no cenarán más con los suyos porque encontraron su morada definitiva al lado de Dios.»

«Los bendigo en nombre del Señor y rezaré por ellos y espero que mis ruegos sean escuchados para que vuelvan las hormigas con su paciencia a recorrer esta huella y que arda el fuego del infierno que consuma las ramas que impiden la llegada a la tierra del nuevo día y su tibieza.»

«Otros amarán por ellos. Amén.»

Paladas, tableteos de terrones sobre los ataúdes, ecos, salvas de cañonasos lejanos.

Una ráfaga de viento helada, una llovizna fría, alisaban la tierra.

La ventana del altillo estaba cerrada. El Astrólogo, con vaso de vino en la mano, meditabundo, cuidaba los chorizos y las morcillas sobre la brasa. Esta noche cenaremos más temprano.

El Filósofo me devuelve el cuaderno.

—Te lo dije, te lo advertí—me dice.

—¿Qué cosa?

—La solución. «Otros amarán por ellos». Puahjj; eso es exactamente lo que quieren.

Enrollé el cuaderno, lo guardé.

—¿Lo vas a mandar?

—Creo que sí.

—Muy bien. Me causás una gran satisfacción, pues todo lo que suponga un estímulo a la cultura redunda en beneficio del hombre y la sociedad.

—No jodás, Filósofo.

—No jodo. Si te quieren reventar, son capaces de premiarte y decir que tu cuento es profundamente humano.

—Mirá, yo no sé cómo es París; para mear cualquier lugar es bueno... Lo cierto es que me vinieron ganas de viajar.

—A mí medio se me fueron; sin embargo: bon voyage en aras de la cultura. Pero antes, por favor...

Saltó de la reposera, dejó la pipa sobre la mesa y tomó su cuaderno. Se me acerca con aire resuelto y negligente; se dirige al público:

—Estamos en el altillo de los craneotecas; una luna raquítica de mayo que enfría sin fanatismo. Gerardo se chupa el dedo y la entrevista se vuelve difícil, ya que responde con divagaciones. Pero las preguntas van y las respuestas vienen: ¿Amás a la gente?

—Amo a la gente.

—Contar ¿es dar, para vos?...

—Contar es dar...

—... dar... dar...

—... dar... dar...

—¿Contar es una catarsis íntima y social?...

—Contar es...

—¿Cantás al amor, a la solidaridad, a la porfiada solidaridad del pueblo; a los niños pobres y agusanados?...

—Canto...

—¿Alguna anécdota emocionante con respecto a tu cuento? Por ejemplo: ¿un dinamitado o algún pariente del mismo que lo haya leído...?

—...

—¿Qué siente por el país en estos momentos?

—Infinita pena, infinita angustia.

—Pero nos han dicho que se va. La falta de papel higiénico, ¿influyó en su viaje?

—Estééé... que... qué... cómo...

—Me voy de viaje de estudios y a dar conferencias...

—Me voy...

—... pero aquí he nacido, amado y sufrido...

—... pero aquí he nacido...

—... volveré... volveré...

—... volveré... volveré... No en...

—Silencio. No sé qué valor conferirá el tiempo al cuento que escribí...

—No sé qué valor...

—... pero lo que sé es que fue escrito con mi sangre...

—... pero lo que sé...

—... y con la sangre de mi nación...

—...y con la sangre de...

—Volveré, y porfiado, con valentía, seguiré escribiendo, cantando la verdad, porque tengo fe.

—Volveré, y porfiado, con valentía...

—Terminemos. Ya siento el olorcito del asado que me cosquillea en las narices. Pero para tu felicidad te garantizo que en el futuro, tinta no te va a faltar.

—Aquí tenés el tintero—el Astrólogo.

La morcilla describe una parábola en el aire acompañada por una carcajada, la atajo, me quema las manos, las lágrimas saltan de mis ojos fascinados, pero no la puedo soltar; sorprendido, la acaricio con ternura.

Una ráfaga de aire, un fragmento de viento bate como parche de tambor el techo del altillo.

Quemándonos las manos devoramos la carne chamuscada retorcida de los chorizos, chupamos la sangre negra de las morcillas, somos amigos somos amigos somos amigos repetimos, el vino de la damajuana lava nuestros gargueros; ¿somos amigos?

El Astrólogo ronca en el suelo. El Filósofo, con una sonrisa simiesca, fuma su pipa en la reposera. Siento náuseas; miro la ventana; a la luna le falta una porción.

Dobla con furia la campana de la iglesia: el anciano de pelo blanco habrá enloquecido.

Me acerco a la ventana, la abro; un viento helado, blanco, se lleva el sonido de la campana, desaparece.

Ni grillos ni ranas.

Sólo la voz del loco José canta una copla:

Una campana calló
mientras doblaba tu muerte
y el silencio fue tan fuerte
que tu muerte lo escuchó.

Nota final: *La oración del sacerdote en el cementerio se basa en un poema de Alberto Szpunberg, adaptado con su autorización. La copla final, a Manuel Mejía Vallejo.*
En cuanto a la entrevista del filósofo al escritor, son fragmentos de entrevistas a dos escritores, uno de derecha y otro de izquierda, y cuyos nombres no interesan. Lo que sí interesa es que, curiosamente, ninguno de los dos se olvidó, en sus declaraciones, de los niños pobres. Uno de ellos los ubicó fuera, entre el pueblo en general, y el otro, adentro, en su interioridad angustiante.

PABLO URBANYI

University of Ottawa
Slavic and Modern Languages
Ottawa, Ont. K1N 6N5
CANADA

LA IGLESIA EN NICARAGUA DURANTE LA EPOCA COLONIAL *

I. EVANGELIZACION

I.1. En los inicios de la conquista

La evangelización no puede desligarse del proceso de la conquista: está incorporada a su dinámica, que comprende tres etapas definidas. La primera, previa a las otras, fue de carácter bélico y se llamó, desde el punto de vista de los conquistadores, *pacificación*. Aludimos a los choques armados que inevitablemente protagonizaron los representantes de las dos culturas en pugna: la española invadiendo el territorio que más tarde sería Nicaragua, y la indígena—asentada sobre el mismo territorio—, que resistía para evitar la destrucción de su mundo.

La segunda etapa, sin la cual no se hubiera consumado la conquista, fue de carácter económico: consistió en la apropiación y subsiguiente explotación de los medios de producción de los naturales realizados por los españoles. Y la tercera, de carácter ideológico, no fue otra que la evangelización, llamada también indoctrinación.

I.1.1. *Los bautismos masivos del padre Agüero*

Esta tercera etapa, aunque era complementaria al proceso y a largo plazo, comenzó a funcionar inmediatamente: con la expedición descubridora de Gil González Dávila, a principios de 1523. En efecto, acompañando al capitán peninsular iba el presbítero Diego de Agüero, primer sacerdote que llegó a Nicaragua. Este, además de bautizar masivamente a los indios que habitaban el istmo de Rivas, en el suroeste de la futura provincia, llevaba una imagen de la Virgen María a la que se le atribuyó el que algunos conquistadores escapasen de una inundación antes de llegar a la tierra que dominaba el cacique Nicaragua. Sucedió que en medio de un temporal de quince días, la habitación ocupada por González Dávila y una parte de los suyos se acababa de inundar cuando salieron de ella iluminados por una lámpara que tenía delante la imagen mariana del padre Agüero. El mismo González Dávila reconoció que

* Trabajo inédito perteneciente a la primera parte de una obra más extensa, destinada a integrar el tomo correspondiente a Centroamérica de la *Historia de la Iglesia en América Latina*, que ha dirigido el Centro de Estudios de Historia de la Iglesia en América Latina (CEHILA).

gracias a dicha imagen el techo *«no hizo fuerza para que la lámpara se muriese; y como quedamos con lumbre, púdose hallar manera con que saliésemos de allí, y fue que rompieron con un hacha la techumbre de la casa y por allí salieron los compañeros que conmigo habían quedado...»* [1].

González Dávila, pues, comenzó a «hacer cristianos» a los indios, quienes se vieron obligados a aceptar la imposición ideológica del bautizo ante la amenaza bélica del conquistador. Así se bautizaron 9.018 habitantes de los dominios del cacique Nicaragua—personaje de profunda curiosidad filosófica que conversó con él sobre temas cosmogónicos y religiosos—y 12.607 de la «provincia» de Nochari—integrada por los caciques Ochomogo, Nandapia, Mombacho, Nandaime, Morati y Gotega—, dando un total de 21.625, que sumados a otro tanto de «bautizados» en su recorrido por el actual territorio costarricense, llegaron a 32.264. El propio González Dávila consigna esa cantidad en una carta a su protector el arzobispo Alonso de Fonseca: *«Bautizáronse treinta i dos mill et tantas animas de su voluntad...»* [2].

Sin embargo, lo último—la aceptación voluntaria del bautismo—no era cierto: los indios del cacique Nicaragua lo confirmaron al atacar al capitán español pocos días de que éste, siguiendo su expedición, tuvo que enfrentarse con el cacique Diriangén, quien le impidió seguir adelante [3]. Pero el descubridor de la zona del Pacífico de Nicaragua informaba que los bautizados eran voluntarios porque constituían la justificación de su empresa. Esta era la causa por la cual detallaba, al lado de los pesos de oro apropiados a los indios, el número de los que habían recibido el agua bautismal.

Los mismos elementos de la expedición de González Dávila—la imposición cristiana unida al poder bélico y el afán de justificar la violencia conquistadora a través de los bautismos—presidieron la de Francisco Hernández de Córdoba, emprendida durante 1524. Acompañado del mismo padre Agüero, Hernández de Córdoba fundó las dos ciudades básicas de la provincia: León y Granada, erigió en ésta el primer templo dedicado a la Virgen de la Asunción y se preocupó del bautismo de nu-

---

[1] Citado en Ricardo Blanco Segura: *Historia eclesiástica de Costa Rica,* Editorial Costa Rica, San José, 1967, pág. 41.

[2] Gil González Dávila: «Carta (...) al Arzobispo don Alonso de Fonseca informándole de su expedición a Nicaragua, Santo Domingo, 8 de marzo de 1524, en Vega Bolaños: *Documentos para la historia de Nicaragua,* tomo I, Madrid, 1954, pág. 108 (Colección Somoza). En adelante, COLSOM.

[3] Así lo indica Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, cuya obra citaremos en su oportunidad: «Gil González me escribió que se habían bautizado treinta y dos mil ánimas o más de su voluntad e pidiéndolo los indios; pero paréceme que aquéllos, nuevamente convertidos a la fe, la entendieron de otra manera, *pues al cabo le convino a Gil González y a su gente salir de la tierra más que de paso...*» (el subrayado es nuestro), frase transcrita en N. Wilson Franzella: *Investigaciones para la Historia de la Iglesia en Nicaragua,* Universidad Centroamericana, Managua, 1975, página 9, monografía en colaboración de Jilma Soza A. y Matilde Gutiérrez D., dirigida por el autor.

merosos indígenas. Para ello contó con la tarea de su antecesor, que había revelado a los indios la existencia de la nueva fe [4], y con hechos favorables como el siguiente: *«Que como los religiosos que iban con la gente española fuesen poniendo cruces en los lugares que les parecía, los indios gentiles quisieron derribar una y por mucha fuerza que hicieron no les fue posible. Trataron de quemarla y arrimándole la leña más fresca y dispuesta que hallaron, no quiso el fuego prender en ella»* [5].

I.1.2. *La obra de Bobadilla*

Mas la conversión de los naturales no era aún sincera: definitivamente, no podían transformar su mentalidad, o mejor, cambiar su cosmovisión, dentro de la que permanecieron sumidos mucho tiempo. Cuando Pedrarias Dávila, primer gobernador de la provincia, intentó una penetración ideológica mejor dirigida y de mayores proporciones, comprendió esa realidad. Los indios, en efecto, desconocían el significado del bautizo y no eran ni querían ser cristianos [6]. Por eso se empeñó en negar la efectividad de los bautizos promovidos por González Dávila y Hernández de Córdoba e iniciar la «verdadera evangelización» de la provincia. Para ejecutar ambas tareas, que le beneficiarían políticamente, contrató al Provincial de la orden de la Merced y amigo suyo, fray Francisco de Bobadilla, quien interrogó a los indios acerca de sus creencias, constató su resistencia al cristianismo, predicó éste entre ellos y realizó otra serie de bautizos masivos desde el 1 de septiembre de 1528 al 5 de marzo de 1529 [7].

Extendida a lo largo de toda la zona del Pacífico, la labor de Bobadilla dio el resultado de 52.558 personas «bautizadas», distribuidas entre los siguientes pueblos indígenas:

	Indios
Cacicazgo de Nicaragua	29.063
Oxomogo	85
Diria	5.018
Mombacho	3.241
Masaya	937
Matapalete	154
Marinalte	409

[4] Jimmy Avilés Avilés: *La Religión y la Dominación Española en Nicaragua*, Editorial Universitaria, León, 1977, pág. 65.

[5] Antonio de Remesal: *Historia General de las Indias Occidentales y Particular de la Gobernación de Chiapas y Guatemala*, Editorial «José Pineda Ibarra», Guatemala, 1966, tomo I, página 274.

[6] Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés: *Historia General y Natural de las Indias*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo IV, Madrid, 1959, pág. 369. En adelante, OVIEDO.

[7] OVIEDO, tomo IV, pág. 383.

	Indios
Nindirí	2.917
Managua	1.116
Mateare	421
Mavitiapomo	75
Subtiava, Atiat, Moabita, Momotombo	585
Maribio	6.346
El Viejo	2.169 [8]

Quien suministra estos datos es el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, residente en Nicaragua durante la obra de Bobadilla, que incluyó la destrucción de ídolos y el incendio de templos indígenas; la colocación de cruces en los caminos, plazas y montes—como en la cumbre del volcán Masaya—, y *«de imágenes de Nuestra Señora»* [9], al igual que esta anécdota, narrada por el citado cronista: Yendo hacia Mateare, el fraile encontró una india cargando un niño moribundo que le pidió el bautizo para que la criatura se fuese al cielo. Al recibir el agua bautismal, el niño pareció pronunciar la palabra *cruz* muriendo en seguida. Ante ello, la madre pidió ser bautizada, recibiendo el nombre de María; pero no concluye allí la historia: una vez recibido el sacramento, la india comenzó a decir que veía a su hijo subir al cielo. Al llegar a Mateare, Bobadilla explicó a los indios la acción efectuada en el niño, quien fue enterrado con gran pompa a la usanza española. Esto dio lugar a que voluntariamente se bautizaran un buen número de indios [10].

El mismo Oviedo, empero, sostenía que no bastaba todo eso para convertir a los indios; tan seguro estaba de su aseveración que llegó a formular una posible apuesta: que si por cada «bautizado» que se acordase de su nombre y supiere el *Padrenuestro* y el *Avemaría* él diese un peso de oro, y por los indios que se acordasen y supiesen ambas oraciones le diesen un maravedí, saldría ganando muchos dineros [11].

I.1.3. *Las primeras bases*

Con la ida inmediata de Bobadilla y la muerte de Pedrarias en 1531, se planteó la necesidad de iniciar realmente la indoctrinación. Como ésta convenía para el futuro, al facilitar la dominación material de los indios, los funcionarios españoles trataron de impulsarla ordenando que los encomenderos enviasen muchachos a las doctrinas.

[8] *Ibid.*, págs. 382-383.
[9] *Ibid.*, pág. 383.
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*

En concreto, el gobernador y alcalde mayor, Francisco de Castañeda, obligó el 30 de agosto de 1533 a 68 encomenderos—entre los cuales se hallaba él mismo y el padre Diego de Agüero—a que mandasen más de 100 muchachos al convento de San Francisco, de León, *«para que los dichos frayles del dicho monasterio los enseñen y dottrinen en las cosas de nuestra santa fee catholica»* [12]. Agregaba Castañeda que el guardián dél convento, fray Juan de Guevara, estaba dispuesto a ello y que los encomenderos tenían que sostener a los muchachos, en vista de la pobreza del convento, y que si no lo hicieren pagarían una multa de 50 pesos de oro a la caja real [13].

Otra orden de Castañeda fue la del 9 de noviembre del año citado, en la cual especificaba a los encomenderos un mayor número de muchachos que debían enviar—transcurridos seis días despüés de la orden—al mismo convento franciscano. Castañeda insistía en que fuesen *«mochachos pequeños e les deys de comer e los sosteneys en la dicha casa so pena de un marco de oro para la camara e fisco de su magestad»* [14]. Con el aprovechamiento, pues, de niños indígenas se establecieron las primeras bases de la evangelización efectiva [15].

El primer obispo de la provincia no fue ajeno a este método, sino su fundador: a finales de 1531 había comprado en 140 pesos a tres muchachos intérpretes—Perico, Georgico y Dieguito—para visitar los pueblos de indios y predicar con su ayuda; ellos hablaban, respectivamente, las principales lenguas indígenas de la provincia: *nicaragua, chorotega* y *chontal* [16]. De manera que a él, en su origen, se debió ese impulso ligado estrechamente a los intereses de la corona.

I.1.4. *El plan del padre Las Casas*

Igual conexión tuvo el plan del tenaz defensor de los indios fray Bartolomé de las Casas expuesto desde Granada a un personaje de la corte el 15 de octubre de 1535. En esa fecha, Las Casas no sólo denunció las crueldades e injusticias de los conquistadores, entre otras—para

---

[12] «Indice de lo contenido en el Juicio de Residencia que, en el año de 1536, Rodrigo de Contreras, Gobernador de la Provincia de Nicaragua, siguió contra el Licenciado Francisco de Castañeda, Alcalde Mayor y Gobernador Interino de la misma», en COLSON, IV, pág. 509.

[13] COLSOM, IV, pág. 509.

[14] *Ibid.*, pág. 512.

[15] Para la llegada del padre Bernardino de Minaya, dicho método ya había dado frutos; por ello se explica que, según Fr. Julián Garcés, el padre Bernardino haya encontrado a los indios de Nicaragua dóciles y con mucho entusiasmo por su llegada. Véase JORGE EDUARDO ARELLANO: «Proceso de la conquista de Nicaragua», en *Nicaragua Indígena* (Managua), 49 (1970), pág. 26.

[16] «Expediente promovido por don Diego Alvarez Osorio, Obispo y Protector de los indios de Nicaragua, a efecto de que se le abonen las cantidades que ha gastado en su visita a la Provincia», en COLSOM, III, pág. 108.

poner un caso individual y otro colectivo—, la muerte de una india quemada viva dentro de su choza y la exportación masiva de indios esclavos; también concibió un nuevo plan de evangelización que, en el fondo, beneficiaba al rey.

Tal vez Las Casas no tenía otra alternativa para poner en práctica su vocación evangélica, pero él pedía reunir pacíficamente a los indios fuera del control de los conquistadores para evangelizarlos primero y convertirlos en tributarios del rey después. Concretamente, solicitaba una cédula para reducir a los indios, asegurarlos y sujetarlos—tales son los verbos que emplea—*«al servicio del rey nuestro señor, y los convertir a que conozcan a su Criador, y al cabo de los hacer tributarios, conforme a las cosas que tovieren de que puedan dar tributo, lo den cada año, y sirvan con ello a su magestad»* [17]. En otras palabras: coincidía con la política del último; de ahí que haya sido escuchado por la corona pocos años después para establecer las Leyes Nuevas.

Las Casas no pudo llevar a cabo su plan. Pero ello no impidió que la evangelización continuara funcionando lentamente, pero de forma auténtica y radical, entre la mayoría de la población indígena, ubicada sobre todo en la zona del Pacífico. A tal grado llegó esta penetración ideológica que algunos indios no querían que se les llamase indios, sino cristianos.

I.1.5. *Los conventos*

Ahora bien: los centros difusores de esa penetración fueron los conventos. Como ya vimos, el de San Francisco, de León, fue el primero que se prestó a impulsarla efectivamente, y la misma tarea prosiguieron otros conventos de mercedarios y dominicos.

Precisamente el mercedario fray Lázaro de Guido, compañero de fray Francisco de Bobadilla, permaneció ocho años trabajando en la conversión de los indios de Sébaco consiguiendo sacarlos de la montaña, construir un pueblo con ellos y prepararlos para el bautismo [18]. Y el dominico fray Diego Loayza fundó en León el convento de San Pablo, desde el cual desplegaron mucha actividad—aunque interrumpida—sus compañeros, de quienes el historiador de la orden afirmaba que *«eran de tanto provecho, como con su doctrina, vida y ejemplo, como los que en estas partes más se aventajan en todas las Indias»* [19].

[17] Bartolomé de las Casas: *Obras escogidas,* Biblioteca de Autores Españoles, tomo V, Madrid, 1958, pág. 67.

[18] José Coronel Urtecho: «Historia de Nicaragua. Cap. II: Formación del pueblo nicaragüense», en *Revista de la Academia de Geografía e Historia* (Managua), 3 (1937), pág. 330.

[19] Texto de Fr. Antonio de Remesal transcrito en Julián Fuente: *Los heraldos de la civilización centroamericana.* Reseña histórica de la provincia dominicana de San Vicente de Chiapas y Guatemala, en Libro del Mes de *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano* (Managua), 94 (1968), pág. 40.

Pero la orden franciscana resultó más dinámica, de manera que creó una provincia en Nicaragua: la de San Jorge, establecida en 1550 por fray Juan de Betanzos, la cual tenía hacia 1586, 12 conventos y 67 frailes, que desempeñaban su acción misionera en Nicaragua y Costa Rica. En la primera provincia, durante casi toda la época colonial, *«se dedicaron a la conquista de los indios infieles y a la conservación de los pueblos conquistados, manteniendo la religión y ejerciendo el ministerio apostólico en toda la vasta extensión del obispado»* [20]; además, *«alimentaban en sus conventos a muchos niños pobres que se dedicaban al estudio, y servían varias cátedras en el Seminario y en la casa de enseñanza de Granada»* [21]. Pero esto ya corresponde a los siglos XVII y XVIII.

Teniendo como base de operaciones sus conventos, pues, los frailes lograron la propagación fundamental del evangelio enseñando la doctrina, predicando, administrando los sacramentos, dirigiendo las ceremonias litúgicas y dando ejemplos de entrega y caridad cristianas.

I.2. Durante los siglos XVII y XVIII

Veamos algunos casos representativos de ambos siglos, no sin señalar que detrás de ellos y sus misiones se hallaba un proyecto de dominación coordinado por la política del imperio español. Nos referimos a la expedición de fray Fernando Espino entre los xicaques de Honduras y Nicaragua, a la presencia de fray Margil de Jesús en los pueblos indígenas del centro de la última, a la misión del padre Francisco Antonio Sarria en las tribus de las montañas cercanas al Atlántico, al intento de predicación del padre Tomás López entre los guatusos que habitaban más allá de la desembocadura del río Frío en el Gran Lago y a las actividades de fray Ramón de Jesús Rojas en diferentes sitios de la provincia.

I.2.1. *La expedición de fray Fernando Espino*

El 16 de mayo de 1667, acompañado de fray Pedro de Ovalle, salió de Guatemala el franciscano nicaragüense Fernando Espino, criollo de origen canario nacido a finales del siglo XVI en Nueva Segovia, ciudad de la cual era *su primer sacerdote indigno,* como se autollamaba [22]. Se dirigía hacia la Taguzgalpa, región entre las actuales repúblicas de Ni-

[20] Cita de Arturo Aguilar, cuya obra señalaremos más adelante, transcrita en José Coronel Urtecho, art. cit., pág. 331.
[21] *Ibid.*
[22] Francisco de Vázquez de Herrera: *Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala...*, Tipografía Nacional, tomo IV, Guatemala, 1944, pág. 90.

caragua y Honduras, cuyos habitantes—los *xicaques*—continuaban viviendo al margen de la penetración cristiana, pese a varias expediciones misioneras.

Espino, que de joven había aprendido el idioma de los *xicaques* por haber predicado entre ellos, llegó al pueblo de Santa María. Allí estuvo un mes catequizando, trasladando a 20 de sus habitantes—temerosos de hechicerías—a un valle, donde fundó el pueblo de San Buenaventura —ayudando a los indios a construir sus *casillas* y milpas—, celebrando misas, a las que asistían vecinos de otros valles, y los oficios de Semana Santa; enfermándose por esta labor, fue llevado a la hacienda «El Zamorano» por unos mulatos, los mismos que lo cargaron hasta Jalapa, pueblo de la provincia de Nicaragua, para ser curado por un hermano de la orden. Luego marchó a Nueva Segovia a descansar cuatro meses [23].

Ya restablecido, Espino reinició su expedición regresando a San Buenaventura, que halló abandonado; de manera que, con su compañero Ovalle y un viejo español armado de escopeta, decidió remontar el río Guayambre. Así llegó a Los Encuentros, sitio poblado de 20 personas, que les recibieron bien, sobre todo su capitán Apuís, a quien le aseguró el regreso de unos parientes que tenían varios días de ausencia y por los cuales se preocupaba. Satisfecho el capitán indígena, cuya hermana se hallaba moribunda, fray Fernando fue testigo de tres hechos impresionantes: las expresiones poéticas, espirituales, de la hermana antes de fallecer y recibir el bautismo; el baile alrededor de una hoguera del propio Apuís, y una acción violenta del último con sus *xicaques*. Calmados éstos, que se ofrecieron llevarlo, el misionero les censuró la ceremonia anterior y estuvo catequizándoles durante ocho días, bautizando seis u ocho de ellos, poniendo numerosas cruces y obsequiándoles rosarios y baratijas [24].

De nuevo en San Buenaventura, fray Fernando recibió una carta de su comisario general autorizándole a regresar a la capital del reino de Guatemala. Reincorporado al convento de su orden en aquella ciudad, en el que se había desempeñado de maestro de novicios, guardián y predicador, culminó su carrera eclesiástica con el nombramiento de ministro provincial de los franciscanos guatemaltecos el 21 de enero de 1673; en ese cargo siguió promoviendo la reducción espiritual de los *xicaques*, en cuyo idioma había escrito «arte» (probablemente canciones religiosas) y la doctrina cristiana, alentando la fundación en la ciudad de Nueva Segovia del *Hospicio de San Francisco*. Esta base de operaciones, a ini-

---

[23] FERNANDO ESPINO: *Relación verdadera de la reducción de los indios infieles de la provincia de la Taguzgalpa, llamados xicaques, cuyos operarios han salido y salen desta Provincia del S. S. Nombre de Iesvs de Goatemala desde el año 1612 hasta el presente año de 1674*, Ioseph Pineda Ybarra, 1674, párrafos 6-9.

[24] *Ibid.*, párrafos 10-26.

ciativa de fray Pedro Lagares, se instalaba el 17 de agosto de 1675 y poseía un oratorio. Tal era su éxito y funcionamiento que los segovianos le bautizaron «Escuela de Cristo» [25].

En 1674, Espino redactaba la *Relación verdadera de la reducción de los indios infieles de la provincia de la Taguzgalpa...*, que firmó el 17 de septiembre de ese mismo año y fue impresa inmediatamente. En este texto se presenta entregado a sembrar la semilla evangélica, padeciendo trabajos por el amor a Dios y a sus prójimos, realizando observaciones de carácter antropológico e historiando las primeras expediciones de los franciscanos, todo en prosa sencilla y anecdótica, constituyendo un *«informe dignísimo de que se dé a las prensas y se imprima con moldes de eterno agradecimiento»*, según el parecer de uno de los hombres más cultos de su tiempo [26].

Asimismo, fray Fernando se reflejaba en el servicio a Dios Nuestro Señor, que había determinado su viaje a la Taguzgalpa [27]. Por ello se negó a recibir dinero, como premio, de la Audiencia de Guatemala [28] y, lo que es más significativo, aceptó el peligro inminente del martirio [29]. A punto de consumarlo, él evoca el heroísmo de los primeros cristianos, como también al *Poverello.* Por algo su «Testimonio de un caso sucedido en el Partido de Jalapa...»—recolección oral narrada por los *xicaques* de la estadía entre ellos de un legendario misionero—es casi una *florecilla,* y en su muerte, ejemplar y edificativa para los franciscanos, hizo el ademán de arrojarse al suelo en santa imitación de su padre San Francisco de Asís [30].

I.2.2. *La presencia de fray Antonio Margil de Jesús*

Antes de terminar el siglo XVII, la provincia fue testigo de la presencia de otro misionero ejemplar: fray Antonio Margil de Jesús, infatigable difusor de la doctrina cristiana. En 1688, también acompañado de otro fraile—Melchor López—, recorrió muchos pueblos de indios,

---

[25] CELIA GUILLÉN DE HERRERA: *Nueva Segovia,* Editorial Hospicio, León, 1945, pág. 149.

[26] El jesuita Manuel Lobo, que floreció en letras y virtudes durante cuarenta y cinco años del siglo XVII en Guatemala. Su testimonio precede la primera edición de la *Relación verdadera...*

[27] «... no pido premio ni galardón, ni agradecimiento, porque lo he hecho por el servicio de Dios Nuestro Señor...», texto de la *Relación verdadera*—una segunda edición de la misma—que se halla en MANUEL SERRANO SANZ: *Relaciones históricas y geográficas de la América Central,* Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1908, pág. 368.

[28] «... dándome esta Real Audiencia de Guatemala trezcientos pesos y más, no los quise recibir...», texto de la *Relación verdadera* en *ibid.*

[29] «... al rededor deste rancho o ramada estaban diez o doce Xicaques con sus lanzuelas en las manos, en pié; animé a mi compañero, reconciliámonos ya con ánimo varonil *para dar la vida por Iesu Cristo Señor nuestro, o assados, o alanzeados* (sabe su Divina Magestad que hablo con verdad, como la pudiera hablar a la hora de la muerte) que lo que es el deseo y la voluntad no faltó a la muerte, ni al sacrificio...», en *ibid.*

[30] FRANCISCO VÁZQUEZ DE HERRERA: *Vida del venerable padre Fr. Antonio Margil de Jesús, Apóstol de Méjico y Centro-América,* Imprenta «González Hnos.», Chinandega, sin año, pág. 67.

convenciendo con la dulzura de sus sermones y desterrando el vicio de la embriaguez. Tan vasta fue la obra de estos misioneros, quienes no excluyeron las ciudades de León, Granada y Cartago en Costa Rica, que el obispo de Nicaragua envió al rey, el 14 de diciembre de 1693, un informe del estado satisfactorio en que se hallaban las conversiones de los indios existentes dentro de los límites del obispado.

En febrero de 1703 volvió fray Antonio Margil de Jesús a Nicaragua habiendo detectado gran número de brujos, hechiceros, agoreros e idólatras en la región de Sébaco y Matagalpa. Pasados apenas algunos días, cuenta uno de sus compañeros, *«empezó a vomitar todas sus abominaciones el infierno»* debido a la tenacidad del misionero, quien hacía que los indios le entregasen sus instrumentos «maléficos» reduciéndolos a cenizas y concluyendo su tarea con procesiones de penitencia. *«No satisfecho con esto su celo*—añade uno de sus biógrafos—, *recorrió días enteros en compañía de algunos indios y del corregidor de Sébaco la espesura de los montes a fin de hallar los ídolos y objetos supersticiosos, haciendo grande acopio de ellos y quemándolos en la plaza pública»* [31].

De acuerdo al mismo biógrafo, fray Antonio Margil ejercía la virtud taumatúrgica y, entre otros casos, cuenta que un soldado que le acompañaba con el corregidor de Sébaco, en una excursión a Jinotega, al cortar una rama para indicar con una cruz el sitio donde el misionero había descansado, se cortó el dedo índice; entonces, sin inmutarse, fray Antonio Margil tomó el dedo y lo unió a su base, le aplicó unos polvos benditos y el corregidor lo ligó con un pañuelo, en tanto llegaban al pueblo para utilizar un remedio más eficaz. Pero al caminar unas 200 varas, el soldado—todo maravillado y bendiciendo a Dios—entregó el pañuelo a dicho señor por advertir que el dedo lo tenía completamente sano [32].

Otro sitio donde misionó fray Antonio Margil fue en la región de los *térrabas,* indios en extremo salvajes e indomables, ubicados en territorio que corresponde hoy a Costa Rica; amansados por la presencia apostólica del fraile, abrazaron la fe católica, quemaron sus ídolos y construyeron dos iglesias, una de las cuales se llamó de San Andrés. El fruto total de estas misiones, según uno de sus historiadores, fue la conversión de unos 80.000 indios [33].

---

[31] ARTURO AGUILAR: *Reseña histórica de diócesis de Nicaragua,* Editorial Hospicio, León, 1927, página 67.

[32] *Ibid.,* pág. 111.

[33] *Ibid.,* pág. 78.

I.2.3. *La misión del padre Francisco Antonio Sarria*

En 1760, el padre Francisco Antonio Sarria—criollo nacido en León—llevó a cabo una empresa misionera en las montañas del Atlántico, auspiciado por las autoridades, amigos y familiares. Con los indios que logró extraer de esa zona pudo formar un pueblo para convertirlos al cristianismo e incorporarlos a la *pax hispánica*. Otro tanto había realizado su compañero, un padre Cepeda, fundador del pueblo de Lovigüisca. Pero en 1762, estando Sarria con los indios de su pueblo enseñándoles el evangelio, éstos se levantaron contra él y le dieron por muerto; no por ello claudicó en su temple misionero y aún a principios del siglo XIX se dedicaba a la evangelización de los indios de las montañas de Matagalpa, San Ramón y Chontales, a quienes enviaba al pueblo de Guadalupe para aumentar su población [34].

I.2.4. *El intento del padre Tomás López*

Mas no siempre los misioneros salían con vida de estas empresas. Tras haber tomado posesión del Obispado el 25 de marzo de 1777, Esteban Lorenzo de Tristán realizó su primera visita pastoral a la isla de Ometepe en el Gran Lago; a San Carlos, puerto del mismo, y a la región del río Frío—perteneciente a la actual Costa Rica—, poblada de indios guatusos. Llegando a dicho territorio, no pudo tratar con ellos debido a su fiereza, por lo que decidió dejar un predicador no sin mucha resignación. Este fue el padre Tomás López, *«de quien no se supo nada más en adelante»* [35]. Seguramente fracasó en su intento por haber encontrado la muerte.

I.2.5. *Las actividades de fray José Ramón Rojas*

Entre las tribus salvajes de la provincia de Costa Rica, adscrita al Obispado de León, de Nicaragua, inició también sus actividades misioneras fray José Ramón Rojas, conocido como el *Padre Guatemala*. Presidente de las conquistas de Talamanca desde el 4 de enero de 1806, había convertido a muchos indios de esa región, en la que se hallaban los pueblos de San Francisco de Térraba y San José de Orosí. Pero el Discretorio de la Recolección de Guatemala, reunido el 2 de agosto de 1810, acordó que fray José Ramón pasara a la misión de Matagalpa —reestablecida en 1806—, en la cual se cifraban *«grandes esperanzas*

[34] *Ibíd.*, pág. 302.
[35] *Ibíd.*, pág. 166.

en un copiosísimo fruto» [36]. A propósito del reestablecimiento de esa misión, afirmaba el propio misionero en un informe que elevó en 1815 al obispo de Nicaragua: «... *se abandonó por entonces dicha conquista* (la de Matagalpa) *y estuvo dejada, hasta que a instancias del ilustrísimo señor de esta Diócesis, que lo era entonces el ilustrísimo señor don José Annio de la Huerta, tornó mi Colegio con heroico vencimiento de su convencimiento mismo a emprehenderla el año de ochocientos seis...».* Pues bien, «a menos de una jornada de Matagalpa», como escribía, formó «dos pueblos de reducción».

Sin embargo, se vio obligado a trasladar los indios de dichos pueblos a un lugar distante cinco leguas de León, pero *«cuando ya íbamos acomodando*—dice en ese mismo informe—*nos embió Dios a los tres meses una peste de que aun mismo enfermamos gravemente los quatro reductores, y todos los indios, que fue necesario irnos con todos a la ciudad de León conducidos en Carretas. Murieron ciento doce, después nos trasladamos al sitio en que estamos, pocas quadras distante de Chichigalpa y seis leguas de León; por interés del buen temperamento y buena vecindad de este pueblo* (Chichigalpa) *no pequeño de ladinos que nos sirve de auxilio y de resguardo. Desde nuestra venida de Matagalpa*—observa—*ningún caribe se ha huido a su montaña»* [37]. Dicho pueblo constaba de 121 personas, casas medianas y parte de la iglesia construida, con suficientes utensilios sagrados para las funciones y algún ganado. Y se llamaba Guadalupe.

El 30 de abril de 1814, el capítulo provincial de los franciscanos de Guatemala le nombró comisario de las misiones y desde entonces comenzó a gestionar la fundación del Colegio de Propaganda Fide de San Juan Bautista, de León, que abrió sus puertas el 31 de mayo de 1819. A este centro—último convento surgido en la colonia—ingresaban novicios de las provincias y de las restantes del reino de Guatemala—como el hondureño José Trinidad Reyes—y puso en juego los recursos adquiridos en su carrera literaria, tanto en el Seminario como en el Colegio de Cristo Crucificado en Guatemala, *«para seguir la cadena de la historia y cronología de la Iglesia, los progresos de la filosofía, las decisiones de los concilios, las reglas de la disciplina, la economía de la religión...»* [38]. Acompañáronle en el establecimiento del Colegio los frailes, al parecer todos nicaragüenses, Julián Hurtado, Sebastián Leyton y Francisco Chavarría.

Durante más del lustro que dirigió el Colegio, fray José Ramón no se mantuvo quieto y exclusivamente dedicado a él y a las misiones:

[36] Frase citada en ENRIQUE D. TOBAR R.: *El apóstol de Ica: Fr. José Ramón de Rojas* (El Padre Guatemala), Departamento Editorial «José Pineda Ibarra»/Ministerio de Educación, 1965, pág. 53.
[37] Texto transcrito en *ibid.*, pág. 54.
[38] Texto transcrito en *ibid.*

salía con frecuencia a Granada y El Realejo, a Nueva Segovia y Masaya, a Nicoya y a otros muchos pueblos a predicar, celebrar matrimonios, etcétera; visitó la provincia de Honduras y la vieja misión de Talamanca y fundó en una de las islas del archipiélago de Solentiname, en el Gran Lago, otro pueblo: El Refugio. Con éste, fueron tres los pueblos creados por él en Nicaragua.

En la provincia permaneció hasta 1825, habiendo sido nombrado antes desde Madrid, por el comisario general de todas las provincias y colegios de los franciscanos en las Indias, visitador de conventos y misiones de la provincia de San Jorge de Nicaragua, «*para poder con más seguridad* —se leía en el documento firmado por el doctor y maestro fray Juan Nuena Bentura Bertard— *extirpar los abusos que el descuido de los prelados o la arbitrariedad de los súbditos haya introducido, corregir a los que se trayen viciosos y premiar, y confirmar en lo bueno a los beneméritos, promoviendo por este medio quanto esté de nuestra parte la más puntual observancia de las leyes, los progresos de la fe y de sus Misiones, y el servicio de ambas Magestades* (Dios y el rey)» [39]. Este nombramiento, pues, era el último que recibía antes de ser expulsado por el gobierno republicano este fraile «*humilde y sencillo, descalzo y cubierto de cilicios*», como lo describe Pablo Antonio Cuadra, quien lo recuerda «*predicando la devolución a la Guadalupana, flaco de ayunos y cubierto de harapos*», «*llevando no sólo la Buena Nueva, sino también civilización y cultura*» [40]. Y añade Cuadra: «*Reedifica, él mismo, las ermitas leonesas de San José y Dolores... Pero este santo varón agrega a sus maravillosas virtudes su gracia de artista. Es poeta, músico y pintor y aun polemista, como lo prueba su defensa de los derechos del Pontificado contra el arrogante clérigo Matías Delgado, autoproclamado obispo de El Salvador por decreto de un Congreso Constituyente. Cuando el alzamiento de Cleto Ordóñez* —continúa refiriéndose al caudillo popular que consolidó la república—, *fray [José] Ramón estuvo en el fragor del combate, asistiendo heridos, pacificando ánimos y hasta resucitando un muerto, como consta por testimonio histórico. Sin embargo, sus oficios de santo predicador fueron premiados, como en el caso de su obispo* (García Jerez) *por el exilio. Habiendo pasado a Honduras fue de nuevo expulsado por Morazán, de quien se despidió con una humildísima carta que resonará eternamente —como la oración de San Esteban— contra la deleznable figura del perseguidor. Fray [José] Ramón* —concluye— *pasó al Perú donde su santidad*

[39] Frase citada en *ibid.*, pág. 77.
[40] Texto transcrito en *ibid.*, pág. 79.

y milagros le dieron fama que aún hoy se venera su memoria en varios sitios del viejo virreinato sudamericano» [41]. Allí, finalmente, era llamado el *Serafín de América Central* [42].

II. ORGANIZACION

II.1. Siglo XVI

II.1.1. *Alvarez Osorio y la creación del obispado*

Como institución, la Iglesia se organizó en la provincia integrada a la corona española que, en virtud del Patronato Real, controlaba la administración eclesiástica en las tierras ultramarinas recién descubiertas, recibiendo los beneficios de la misma. De ahí que elegía directamente a los religiosos que ocupaban las dignidades canónicas y se preocupaba por el bienestar de los indios, gestores de esos *beneficios.*

Para ilustrar el primer aspecto tenemos el caso del presbítero Juan Jiménez, escogido de acuerdo a real cédula para el cargo de curador de ánimas y administrador de los Santos Sacramentos, con un sueldo de 50.000 maravedises anuales hasta que se erigiera el obispado [43]. Y para ejemplificar el segundo recordemos otra real cédula, fechada el 2 de mayo de 1527, en la cual se informa al padre Diego Alvarez Osorio, recién llegado a Nicaragua, del mal trato y mucho trabajo exigido a los indígenas, lo que estaba causando disminución entre ellos, pues los encomenderos no guardaban las leyes y ordenanzas:

> «Siendo (Nicaragua) tan poblada e rica, avemos acordado de enviar una persona de conciencia para que sea protector y defensor de los dichos indios, y mire por el buen trato, conservación y conversión de ellos y no consienta que se le hagan agravios sin razones y se guarde con ellos las ordenanzas hechas para su buen tratamiento... Es nuestra merced y voluntad (... que) vos seas protector y defensor de los indios de la dicha Provincia y tierra de Nicaragua» [44].

Así inició su tarea Alvarez Osorio, ex chantre de la catedral de Panamá, quien desempeñaría el cargo de protector de los indios con verdadera actitud evangélica, no obstante el apoyo oficial. En efecto,

---

[41] Pablo Antonio Cuadra («Ensayo histórico-cultural sobre la Iglesia Católica en Nicaragua»), en Richard Patee: *El catolicismo contemporáneo de Hispanoamérica,* Editorial Fides, Buenos Aires, 1948, pág. 334.

[42] *Ibíd.*

[43] Véase COLSOM, tomo 1, pág. 301.

[44] *Ibíd.,* pág. 212.

fue autorizado para traer libre de impuesto ocho arcas de vestidos, 12 colchones y demás elementos necesarios para las camas, dos cajas de lienzos y ropa blanca, 50 arrobas de aceite, 30 de vinagre, 15 pipas de harina, seis de vino, cuatro alfombras, sillas, mesas y cosas de cobre y madera, etc.[45], poner multa hasta por la suma de 10.000 maravedises a los españoles que se negasen a ayudarle y sostenerse de una encomienda [46].

Pero ésa era la única manera de comenzar su trabajo, que consistió, como vimos, en promover efectivamente la evangelización y en visitar encomiendas para impedir los generalizados abusos de los encomenderos. En la que hizo a los indios de Mistega y a un *galpón* o cacique de dicha plaza, según los autos de la misma el 26 de agosto de 1529, encontró que el licenciado Francisco de Castañeda tenía 321 indios de servicio, sin incluir mujeres y niños, cifra que no coincidía con el repartimiento que se le había concedido.

Activo y responsable, Alvarez Osorio ejercitaba su apostolado y de ello dan cuenta los documentos, por ejemplo, el que consigna el primer matrimonio cristiano celebrado en Nicaragua entre el español Juan Lozano y la india Elena, «*hija de don Christobal de Mena, natural de chiangalpa de la plaza e provincia de Managua*» [47]; matrimonio que tuvo lugar el 20 de agosto de 1528 y fue bendecido por él [48]. Otros documentos informan del reconocimiento de los reyes a los gustos de su mismo apostolado: en cédula del 4 de abril de 1531, la reina le comunicaba «*la buena orden y la cordura con que habéis entendido en lo que el emperador, mi señor, y vos encargó y mandó acerca de la protección y buen tratamiento de indios y su instrucción a nuestra santa fe católica, lo cual os tengo en servicio y a vos encargo y mando lo continuéis teniendo por cierto que en ninguna cosa su Majestad y yo podremos recibir más agradable servicio de vos que en esto por ser cosa tan conforme a nuestra religión Cristiana, ya que todos tenemos tanta obligación, y vos particularmente la tenéis, para cumplir vuestro oficio pastoral y con la confianza que tenemos de vuestra persona descargamos en esto con vos nuestras reales conciencias*» [49].

Su buen servicio quedaba confirmado en la misma carta de la reina, quien aceptaba la sentencia que Alvarez Osorio había dado contra Diego Núñez privándolo de sus indios encomendados por los daños que le provocaba. Pero también en esa carta la reina le pedía que,

---

45 *Ibid.*, pág. 502.
46 *Ibid.*
47 *Ibid.*, tomo III, pág. 31.
48 *Ibid.*, pág. 114.
49 Texto citado en CONSTANTINO LASCARIS: *Historia de las ideas en Centroamérica*, Educa, San José de Costa Rica, 1970, pág. 150.

aunque su actitud no coincidiese con la del gobernador, siempre estuviesen de acuerdo «*en cosa que no sea contra el buen tratamiento y libertad de los indios porque no estando en conformidad pocas veces se podrían hacer en aumento y población desa tierra*» [50]. En conflicto, pues, con el sucesor de Pedrarias Dávila, Francisco de Castañeda, el protector de los indios fue nombrado obispo.

De manera que él inició la diócesis de Nicaragua, erigida por Clemente VIII el 26 de febrero de 1531; presentado por la reina a Su Santidad el 20 de abril del mismo año [51], no tomó poesión sino hasta 1532. En ese alto cargo siguió protegiendo a los indios y preocupándose por convertirlos al cristianismo. Cuando pasó fray Bartolomé de las Casas con otros sacerdotes dominicos, los instó a ocupar el recién abandonado convento de su orden en León, que fue restablecido en 1535 con tres de los sacerdotes que acompañaban al célebre dominico: Pedro de Angulo, Luis Cáncer y Domingo Rodríguez de Ladrada [52].

Natural de América, el primer obispo de la provincia protagonizó varias disputas con los conquistadores y/o encomenderos en defensa de los aborígenes. Así, para el 30 de noviembre de 1531 se hallaba en serias dificultades económicas, angustiado no sólo por la situación particular, sino por la de los indios. Por eso en la fecha referida expuso a los reyes sus gastos y deudas, suplicándoles que le atendiesen. En uno de los párrafos de su carta agregaba: «*En esta gobernación hay muy pocos indios como ya otras veces le he informado a vuestra Majestad porque con el hambre del año 1528 murieron, y ahora por marzo de 1531 hubo tan grande mortandad que casi se han solado los pueblos de dolor de costado y de estómago, y como tres o cuatro años no se ha entendido otra cosa sino sacar a los naturales de la tierra herrados y por herrar, está al cabo que muchos de los vecinos la dejan y se van al Perú y otras partes viendo el poco remedio que aquí tienen para sostenerse*» [53].

Su situación era desesperada: debía 3.000 pesos de oro, por lo que tuvo que solicitar dos o tres trechos de su salario anual por adelantado —en vista de que los mercaderes no le querían fiar— e irse a vivir al hospital de León. Allí permaneció hasta su muerte en 1536. Elemento clave de la fundación del obispado, Alvarez Osorio fue un fiel servidor de la corona, pero también un ejemplo vivo de celo evan-

---

[50] Véase *ibid.*, pág. 158. De manera que los eclesiásticos, para segurar su sustento, disponían de encomiendas. Entre otros casos, cabe citar el de Diego Agüero—que había llegado con los conquistadores Gil González Dávila y Francisco Hernández de Córdoba—y el convento de La Merced de León, al que Pedrarias había concedido las encomiendas de Moabite y Nagarote. Estas, por cédula del 18 de octubre de 1539, seguían perteneciendo al mismo convento.

[51] *Ibid.*, págs. 162-163.

[52] Expresión transcrita en *ibid.*, pág. 163.

[53] *Ibid.*, pág. 164.

gélico, recibiendo en consecuencia miseria y odio de parte de los otros representantes reales en la provincia y, en especial, de los conquistadores.

Hasta tal grado llegó, en fin, su defensa de los indios que Castañeda resumió con estas palabras su tesis: *«entremeterse el protector en decir que de caso de yndios no he de conocer»* [54].

II.1.2. *Los Mendavia: el obispo y el deán*

Al *venerable* Alvarez Osorio siguió en el obispado fray Francisco de Mendavia, de la orden de San Jerónimo, presentado en cédula de 18 de abril de 1539, que determinaba la forma en que debían colectarse y entregarse los diezmos, al igual que su cantidad: 500.000 maravedises anuales. Tal era el sostén básico del obispado y su aparato eclesiástico, que se completaba, ya que de hecho aquella cifra era hipotética, con los productos de algunos indios de servicio. Por eso la misma cédula autorizaba a Mendavia heredar los indios de su antecesor o rescatarlos, en caso de que los tuviese algún vecino.

Nombrado también protector de los indios, Mendavia empleó los diezmos durante el tiempo que estuvo vacante el obispado en buena parte para construir la primera catedral de León, intentando consolidar económicamente la diócesis. Pero no lo consiguió por haber fallecido al poco tiempo, no sin nombrar notario eclesiástico a su hermano Sebastián y recomendar a su otro hermano Pedro para deán de la catedral; dicho más claramente: inició el nepotismo administrativo dentro de la Iglesia en Nicaragua.

Peor destino le tocó al deán Mendavia, su hermano Pedro, que no sólo resultó fraudulento, sino intrigante y codicioso. Nombrado deán el 16 de mayo de 1538, tenía que ocupar dicho cargo en quince meses, de lo contrario quedaba vacante. Pero Mendavia no apareció en León hasta el 5 de octubre de 1540, un día antes de la muerte de su hermano el obispo, quien le dio posesión en esa fecha. Entonces se hizo cargo de la diócesis, ocupó los diezmos y la encomienda de indios del obispo, ejerció de juez eclesiástico —incoando numerosos procesos de inquisición— y protagonizó varios enfrentamientos con las autoridades reales.

Dichos enfrentamientos, que incluyeron excomuniones individuales y colectivas impartidas por él y procesos en su contra, obedecían únicamente a sus ambiciones personales, pues siempre estaba en el fondo

---

54 Texto citado en ENRIQUE DUSSEL: *Historia de la Iglesia en América Latina,* Nova Terra, Barcelona, 1972, pág. 229.

del asunto sus reclamos de los diezmos y encomiendas, hasta el punto de falsificar una cédula de la Audiencia de los Confines —autoridad superior del Reino de Guatemala— que resolvía los procesos a su favor. «*Con esta cédula falsificada* —escribe Constantino Láscaris, quien refiere estos hechos dándoles su importancia— *se presentó en Granada. Son curiosísimas las declaraciones de los testigos que cuentan cómo la leyó sorpresivamente en la iglesia, durante un funeral; los regidores la acataron. Luego, se fue a León y pretendió hacer lo mismo. Cuando los regidores le pidieron verla despacio para poder acatarla, les contestó a gritos y no la dejó ver. Le pidieron un traslado (por escribano) y no negó, dándose por injuriado. Reunido el Cabildo, le exigieron que la presentase, lo que no hizo. Se la exigieron de oficio. Entonces los excomulgó nuevamente. El obispo de Panamá escribió al Cabildo y lo hizo como si la cédula fuera auténtica. Cuando se supo la falsificación se le abrió proceso por ello.* Por su parte, Mendavia regresó a Granada para enfrentarse a Pedro de los Ríos —entonces su principal enemigo—, que gobernaba en León y era el gestor del proceso. Entonces, armado de 30 hombres, el deán marchó a León y el 12 de mayo de 1543, por la noche, cayó sobre la casa del gobernador cogiéndolo prisionero —en compañía de algunos miembros del Cabildo de la ciudad— y trasladándolo al convento de la Merced al grito de «*biba la santa ynquisicion e Dios e mueran los traydores.*

Mientras tanto, las autoridades reales y demás vecinos intentaron liberar a De los Ríos gritando «viba el rey», a lo que respondió la gente de Mendavia, dentro del convento, matando a un Pedro Mexia y a un negro, hiriendo a un regidor y a varios vecinos, y amenazando con degollar al gobernador si continuaba el ataque. Ante esta situación, los sitiados esperaron el día siguiente. Durante la noche, Mendavia firmó una «capitulación» con el gobernador y los regidores, quienes aceptaron el compormiso de pagar al deán todo lo que se le tenía embargado (1.200 pesos en oro, que le pagaron) y de entregarle los diezmos, lo mismo que la promesa de no entrometerse «en cosa ninguna tocante a la yglesia» ni perjudicar las encomiendas de los mercedarios, entre otras garantías. Puesto en libertad Pedro de los Ríos, la situación quedó aparentemente en paz.

Pero ante la noticia de que venía de Granada una fuerza de 30 hombres —encabezada por el cura— en ayuda del deán, el gobernador armó 150 hombres, prendió al deán que andaba por la calle y asaltó el convento de los mercedarios. «*Hubo combate serio, en el cual murió un franciscano sacerdote, fray Pedro de Chaves, que defendía el convento*», apunta Láscaris, quien añade: «(además) *hubo varios heridos, y prendieron a trece o catorce partidarios del deán (varios lograron escapar*

a Granada y luego a Panamá)». Al siguiente día el gobernador y el Cabildo hicieron ajusticiar a cuatro de los últimos, expusiendo sus cuerpos a la salida de la ciudad. En cuanto a Mendavia, la Audiencia de los Confines ordenó prenderlo y secuestrar sus bienes por falsificación y desmanes; de esta forma estuvo encarcelado tres meses antes de ser remitido a Castilla. Entregado al provisor de la Inquisición en Sevilla y encerrado en la cárcel arzobispal, luchó para no ser enviado al Consejo de Indias y permanecer dentro del fuero eclesiástico. Esto lo consiguió, al igual que su liberación bajo fianza y el nombramiento de canónigo de Calahorra en la península, donde debió morir. Toda esta violenta historia, como apuntamos, se dio en 1543.

II.1.3. *El obispo Valdivieso y su martirio*

En mayo del año siguiente llegaba a León como obispo electo, y acompañado de ocho frailes, el dominico fray Antonio de Valdivieso, de suprema importancia en la historia eclesiástica de la provincia. Para entonces, ésta experimentaba el impacto socioeconómico engendrado por las Leyes Nuevas —emitidas en 1542— que suprimían en parte las encomiendas y radicalmente la esclavización de los indios con el fin de convertirlos en vasallos de la corona, o sea, en tributarios, ya que los conquistadores impedían a la misma sacarles un mayor provecho. En la pugna entre conquistadores y corona, los obispos desempeñaron el papel de hacer cumplir las leyes que perjudicaban a los primeros y favorecían a la última.

Dentro de este contexto hay que ubicar a Valdivieso —tercer obispo de Nicaragua y el más significativo del siglo XVI—, que presenta un ejemplo sostenido de predicación en pro de la libertad del indio y de condena a los conquistadores. Por eso éstos le expresaron fecundo odio, principalmente los representantes de la familia dueña de una buena parte de las encomiendas. Hablamos de los Contreras.

Consagrado en enero de 1545, Valdivieso se vio envuelto en conflictos parecidos a los de Mendavia; pero claramente se distingue en su conducta una actitud evangélica, quizás apasionada, de orientación lascasiana. No debemos olvidar que mantuvo estrechas relaciones con el obispo de Chiapas y que con éste y el obispo Mallorquín, de Guatemala, se reunió en Gracias a Dios para adoptar medidas especiales en defensa de los indios.

También es innegable su enemistad con el gobernador Rodrigo de Contreras, mas estas «diferencias» se debían a las posiciones opuestas de ambos: el primero pretendía mantener la explotación esclavista de

los indígenas en contra de la nueva política de la corona, y el segundo la defendía preocupado, a su vez, de la situación lamentable de los indios en virtud de su profundo sentimiento cristiano. Por tanto, su preocupación por los naturales fue constante y sus ataques a los Contreras, obsesivos. En efecto, delataba: «*tienen los Contreras* (el gobernador), *en cabeza de su mujer e hijos, más de la tercera parte de los pueblos principales de esta provincia... La sola mujer de Contreras tiene a Nicoya, que es un pueblo de indios en que puede haber diez u once repartimientos*».

Como se ve, Valdivieso luchaba por la libertad del indio, y en base a principios del derecho natural, como se ha observado [55]. Sin embargo, iba perdiendo la esperanza en el bienestar de sus ovejas, dada la violencia opresora del gobernador Contreras. Y, a pesar del peligro que significaba su posición, insistía en ella informando siempre al rey las injusticias cometidas en sus mismas ovejas y sin temor alguno. De ahí su permanente convicción de que le iban a dar «de puñaladas» y la aceptación de la muerte. Esta, que fue de hecho un martirio, le llegó a manos de los hijos de Contreras, en complicidad con unos aventureros, el 26 de febrero de 1550. La causa de su muerte, pues, no fue otra que su lucha por los indios. «*Así moría, mártir de la caridad y por la lucha de la liberación en América hispana, Antonio de Valdivieso, cuya causa de beatificación nunca ha sido comenzada, pero bien lo merece*», ha señalado Enrique D. Dussel [56].

II.2. Durante la época colonial

II.2.1. *Las denuncias del obispo Navas y Quevedo y la excepción del gobernador Loyola*

Semejante a Valdivieso, pero sin la excelsa condición del martirio, fue el mercedario fray Andrés de las Navas y Quevedo a mediados del siglo XVII. Electo en España obispo de Nicaragua en 1677, se embarcó con dos religiosos de su orden hacia Puerto Caballos, de donde pasó a Guatemala. Allí fue consagrado el 30 de noviembre del mismo año. Sin embargo, hasta el 23 de febrero de 1779 no llegaba a León.

Pocos días más tarde, Navas y Quevedo inició su visita pastoral para cumplir con el encargo del rey: el envío de una serie de informes sobre el estado de la diócesis. Comentando dichos informes, afirma un historiador guatemalteco: «*Un huracán o terremoto no hubiera cau-*

---

[55] En *ibid.*, pág. 227. Por esta razón, entre otras, Dussel ubica a Valdivieso entre los «Padres de la Iglesia» latinoamericana con Fr. Bartolomé de las Casas y Juan del Valle.

[56] *Ibid.*; pág. 229.

sado menos estrago que el que fray Andrés hizo en los ánimos de todos aquellos que hasta el momento habían vivido cometiendo toda suerte de abusos de autoridad, robos, atropellos y vejaciones» [57]. Y tiene razón, porque Navas y Quevedo denunció clara y contundentemente a los principales responsables de la explotación colonial de la provincia en esos años.

En carta fechada en Granada en 6 de abril de 1679, el obispo apunta que acababa de difundir un edicto mandando a los curas y doctrineros lo hiciesen notorio al pueblo, *inter missarum solemnia, «para que los miserables indios que se hallaren agobiados de sus gobernadores, corregidores y alcaldes mayores acudiesen a Granada con sus querellas, dentro de treinta días de la fecha, para poner la noticia en los reales pies de vuestra Majestad»* [58]. Y añade: *«No se ha cumplido el término de los treinta días y ya son diez y siete los [pueblos] que han acudido con sus querellas de latrocinios, robos, malos tratamientos y de execrables maldades, fechas por sus corregidores, gobernadores y alcaldes mayores»* [59]. Mas el obispo no ocultaba los nombres y detallaba los atropellos cometidos por los últimos. En Sébaco denunció al corregidor, el vizcaíno Jacobo de Algayaga, de quien señala que *«dos pestes generales no hubieran hecho el estrago que este tirano ha hecho, en esta provincia, con estos miserables indios, con sus tratos y contratos de ropas prohibidas, comercios de brea y añil, quitándoles públicamente a los pobres indios sus mulas, cera, vacas, miel y caballos, que son los frutos de esta provincia, sin dejar senda a los pobres naturales por donde respirar»* [60]. Y agrega el obispo que al vecino de Muy Muy Roque Díaz —indio que había sacado de las montañas muchos indios caribes que convirtió luego a la fe católica— Alcayaga le despojó su *caudalillo*, consistente en 70 vacas y 11 mulas. *«Es la guadaña de este tirano* —continúa Navas y Quevedo— *como la de la muerte, que a ninguno perdona; tiene ultrajadísimo el estado eclesiástico porque le predican y reprenden su mala vida»* [60].

En viaje a Costa Rica, el obispo comprobó las opresiones del gobernador de la provincia, Juan Sáenz, y en El Realejo, las del corregidor, José de Villalobos: *«Este es el peor de los dos que llevo referidos* —especifica—; *con sus tiranías y sus tratos y comercios, la mitad de los indios de su partido se han consumido, unos muertos y otros fugitivos a las montañas, sin reservarles a estos miserables ni un triste día de fiesta, de la triste tarea de sacar maderas del monte, para fábricas de*

---

[57] Agustín Estrada Moroy: *Datos para la Historia de la Iglesia en Guatemala,* Tipografía Nacional, tomo I, Guatemala, 1972, pág. 345.
[58] Texto transcrito en *ibid.*, pág. 348.
[59] Texto transcrito en *ibid.*
[60] Texto transcrito en *ibid.*, pág. 349.

navíos que se fabrican en El Realejo, tomando el corregidor el dinero del que fabrica y dejando a los miserables indios sólo el trabajo de conducirles al Realejo... Este es el santo gobierno de José de Villalobos, corregidor del Realejo», concluía irónicamente su informe acerca de este explotador [61]. Y en cuanto a otra autoridad más de esta calaña, el corregidor de Subtiaba, Navas y Quevedo lo denunció también como tal: «*En estas mismas culpas está comprendido don Diego Valdés, corregidor de Sutiaba, y en otras peores tiene estancado hasta el respirar de los pobres indios, y dice con mucha desvergüenza que, si no es obrando como obra, ¿cómo ha de sacar tres mil pesos que le costó el dicho corregimiento?*» [62].

Pero el obispo denunció asimismo los abusos y subterfugios de otro tirano: el deán y comisario del Santo Oficio Ginez Ruiz, quien gobernaba la diócesis vacante tras el fallecimiento del antecesor de Navas y Quevedo. Este, pues, tuvo que enfrentarse al deán —que por su parte no dejó de desatarle la guerra y de calumniarle— hasta que logró desterrarlo de León.

Sin embargo, no todo era desastroso en la provincia, pues ésta había sido gobernada por un sujeto que, después de un conflicto con los criollos granadinos, terminó de hermano coadjutor jesuita en Méjico. Nos referimos a Pablo de Loyola, elogiado por Navas y Quevedo: «(En Nicaragua) *ha gobernado seis años el capitán don Pablo de Loyola, con la aprobación general de todos, que pudiera haber gobernado el apóstol San Pedro; ojalá, Señor, fuera su gobierno eterno...; ojalá del espíritu de don Pablo de Loyola pudiera vuestra Majestad vestir las almas de los que gobiernan en estas provincias de mi Obispado; a boca llena todos le llaman gobernador santo*» [63].

II.2.2. *Los obispos y sus actividades*

A partir de la segunda mitad del siglo XVI —que es cuando se inicia prácticamente la época colonial— la Iglesia continuó organizada en función del obispado hasta los primeros años de la época independiente. Pero se proyectó con más amplitud en pueblos de doctrina (con curas doctrineros fijos) y de visita (con curas ocasionales), en conventos y hospitales, en escuelas donde se enseñaban las primeras letras y música, en el Colegio Seminario de San Ramón —que tenía cátedras de gramática, moral y lengua indígena—, en visitas pastorales y cofradías, etc.

---

[61] Texto transcrito en *ibid.*
[62] Texto transcrito en *ibid.*, pág. 350.
[63] Texto transcrito en *ibid.*, pág. 348.

Todo ello estaba bajo el control de los obispos, casi todos peninsulares, de quienes hablaremos inmediatamente aclarando que aquí no aparecerán todos —esto no intenta ser un episcopologio—, sino por lo menos casi todos aquellos que gobernaron más de dos años; durante el espacio de tiempo indicado, pues, estuvieron a la cabeza de la diócesis de la provincia los siguientes prelados:

El *licenciado Lázaro Carrasco,* quien pidió ayuda al rey para los ornamentos de la catedral, obteniendo 300 pesos oro y permiso para conseguir cuatro esclavos negros, dos canteros, dos pintores, un tallador y un cerrajero.

(Al llegar a León completó el cabildo eclesiástico nombrando a cuatro sacerdotes. Tuvo problemas con los funcionarios públicos, los cuales le denunciaron ante el rey aduciendo mal ejemplo; mas la causa del conflicto era que el obispo había denunciado que el único interés y fin de los alcaldes mayores consistía en enriquecerse y recibir homenajes. De los últimos, Carrasco escribió que los tenía por «comúnmente ydiotas y no competentes para judicatura» y que explotaban sin misericordia a los indios, quienes les recibían en sus visitas con arcos triunfales y aves que obsequiábanles. Igualmente, opinaba que era demasiado el número de alcaldes mayores que se proveían para Nicaragua, pues en tres años se habían nombrado a cinco o seis. Y en cuanto al precario estado de la catedral, dejó este testimonio: «*Hallé ansi mesmo en esta Yglesia solo al licenciado don Juan Alvarez, arcediano y provisor, el qual por ser ya viejo y por ser honrado y celoso del bien desta yglesia y provincia á permanecido, y con harto trabajo y pobreza; que todos los demás que Vuestra Señoría aquí proveyó, viendo el poco ynterese, se an ydo al Pirú, donde están prosperos*» [64].)

Fray Antonio de Zayas, quien tomó posesión en 1577, trabajó por la enseñanza de los indios y llevó religiosos de su orden franciscana al convento de León.

(También tuvo dificultades con el gobernador Artieda y Cherinos, por quien los indios sufrían hambre y *no buenos tratamientos,* según el obispo [65]. En una de sus cartas al rey, el mismo Zayas detalló que la iglesia de Granada se había quemado dos veces por ser de paja y confirmó el estado lamentable de la catedral observado por Carrasco: «*La pobreza desta yglesia cathedral es tanta que dudo en la Real Corona de Vuestra Magestad aver otra semejante, pues su fábrica y novenos no llega a cincuenta pesos; y a causa de averse acabado la merced de los dos novenos pertenecientes a Vuestra Magestad, de que tenía*

[64] Texto transcrito en *ibid.* CARRASO: *Investigaciones para la historia de la Iglesia en Nicaragua,* Universidad Centroamericana, tomo II, Managua, págs. 355-356.

[65] «Carta del Obispo Francisco de Zayas», en *ibid.,* págs 362-363.

hecha merced, no se puede sustentar porque la quarta que de los diezmos me pertenece no vale ciento y cuarenta y pesos, y de todo el obispado aun no cuatrocientos, de forma que su pobreza es tanta que ni a sí ni a sus ministros no puede sustentar si vuestra merced no le hace más merced» [66]. Zayas murió en Managua en 1582.)

Doctor Pedro de Villarreal, quien en 1604 llegó a su diócesis, visitó Costa Rica, entrando en pugna con el gobernador de Cartago, y falleció en 1609.

Fray Benito de Baltodano, quien edificó una nueva catedral y pidió al rey que le autorizara un deán, un arcediano, dos curas y un sacristán mayor.

(En 1624 se hicieron los nombramientos y la catedral comenzó a dar oficios. Fundó el hospital de Santa Catalina, el convento y hospital de San Juan de Dios, la iglesia y claustros de Guadalupe —el primero en León y los otros en Granada—.)

Fray Fernando Núñez de Sagredo, quien realizó en 1637 una visita pastoral a Costa Rica.

(En León tuvo contrariedades y recibió amenazas de Alonso Díez de Mayorga. Por eso estableció su residencia en Granada.)

Fray Alonso Briceño, a quien el rey ordenó trasladarse a León, ya que también vivía en Granada.

(En respuesta levantó un informe demostrando que la sede episcopal carecía de las ventajas de Granada, ciudad que entonces tenía 150 vecinos españoles más que León. Fechado el 14 de julio de 1647, dicho informe señalaba que los oficiales reales no completaban los diezmos para sostener el cabildo, que apenas contaba con tres dignidades y un canónigo en vez de cinco y dos respectivamente, de acuerdo a lo establecido al momento de erigirse la diócesis. Por otro lado, la provincia poseía 20 curatos administrados por clérigos seculares y 17 por franciscanos y mercedarios. Añadía Briceño que vivían en Granada 30 clérigos de órdenes mayores y menores, y que funcionaban en la ciudad gran número de capellanías, «*con que el clero va siempre en aumento* —argumentaba—; *todo lo qual falta en León que no los hay ni capellanías a título*» [67]. Tal fue la razón que movió a Briceño a trasladar su residencia a Granada, donde comenzó a construir una nueva iglesia):

> «para que se descubran más las fuerzas y caudal que esta ciudad de Granada tiene para sustentar la Cathedral, servirá de demostración la fábrica, que con mi asistencia se ha hecho en esta Yglesia... labróse una hermosa torre, eminente y superior al cuerpo de la iglesia, cuyos

[66] *Ibid.*, págs. 362-363.
[67] «Carta del Obispo Alonso Briceno», en *ibid.*, págs. 372-373.

> cimientos avrá de cinquenta años que se levantaron. Rompióse una pared que impedía el crucero, y se abrió un arco grande del lado del evangelio y se guarneció y aderezó la capilla del lado del Evangelio, con que quedó formado un muy capaz y hermoso crucero... A la nave del evangelio, que faltaban capillas que correspondiesen a las de la nave de la epístola, se abrieron tres arcos grandes de cal y canto y se sacaron los cimientos de las tres capillas, que se están labrando del mismo material de cal y canto, con que queda un templo muy decente y grave de tres naves, con su crucero [68].

Fray Alonso Bravo, quien gobernó la diócesis tres años sin consagración hasta que fue a Guatemala a recibirla.

(El capitán general del Reino de Guatemala, Sebastián Alvarez y Alfonso, que tuvo problemas con él, le retuvo el sueldo. De regreso a la provincia, confirmó a más de 19.000 personas sin contar Nueva Segovia y Costa Rica, provincia en la que murió durante una visita.)

Fray Andrés de las Navas y Quevedo, a quien ya vimos en una de sus acciones importantes.

(Preocupado, además, por la situación de los soldados del Castillo de la Inmaculada, trabajó mucho por la enseñanza —habiendo fundado en 1680 el Seminario San Ramón— y construyó el Palacio Episcopal. En 1682 fue trasladado a Guatemala.)

Fray Juan de Rojas, quien murió en 1685 visitando el pueblo de San Pedro de Metepa.

Fray Nicolás Delgado, quien visitó Costa Rica y falleció en 1689, tras diez años de gobernación episcopal.

Fray Diego Morcillo, quien hizo referencia al rey del mal trato a que se sometía a los indios y de la necesidad de aumentar dos canongías en el cabildo.

Fray Benito Garret y Arloví, quien acusó a los curas de diversos pueblos —durante su primera visita pastoral— de codiciosos e inmorales.

(También reveló las explotaciones de esos mismos religiosos a los indios, a quienes obligaban a pagar grandes cantidades de dinero por los oficios y sacramentos. Sostuvo una fuerte disputa con la Audiencia y fue protagonista de una novelesca historia de amor que terminó con su vida.)

Fray José Jirón de Alvarado, primer obispo nacido en Nicaragua.

(Según un historiador, «*tuvo la común opinión de muy sabio y buen orador*» [69]. Editó una *Novena disposición para celebrar debidamente la encarnación del verbo divino.*)

[68] *Ibid.*, págs. 374-375.
[69] José Pablo Valiente: «Catálogo de los Obispos de Nicaragua», en José Toribio Medina: *La Imprenta en Guatemala,* Tipografía Nacional, tomo I, Guatemala, pág. 289.

Fray Francisco Dionisio de Villavicencio, quien fijó su residencia —como anteriormente Núñez de Sagredo y Briceño— en Granada.

(El rey le pidió noticia de los sínodos celebrados en Nicaragua y sobre las bulas de la erección de la catedral, pero él contestó que no había datos porque los archivos de León se habían quemado en 1685. Entró en conflicto con el gobernador de Costa Rica y cooperó en la erección de la villa de Rivas. Falleció en Granada el 23 de diciembre de 1735.)

Fray Domingo Antonio Zattaraim, quien hizo una visita pastoral a Costa Rica y murió en Juigalpa en 1741.

Isidoro Marín Bullón y Figueroa, quien se empeñó en mejorar el edificio del Colegio Seminario de San Ramón, pero no pudo hacerlo por su inmediato traslado a Guatemala.

El *licenciado Pedro Agustín Morel de Santa Cruz,* quien visitó toda la provincia y la de Costa Rica, desplegando una gran actividad pastoral —reflejada en decenas de sermones y centenares de confirmaciones, confesiones, comuniones— y dejando un informe detallado y completo de todo lo que observó a su paso.

Fray Mateo de Navia Bolaños y Moscoso, quien visitó Costa Rica y murió el 2 de febrero de 1762 en Granada, donde fue sepultado.

Juan Carlos de Vílchez y Cabrera, segundo obispo nacido en la provincia, quien denunció la explotación de los indios, especialmente la que ejecutaba el corregidor de El Realejo.

(Impulsó la construción de la catedral de León, aumentó las becas del Colegio Seminario y solicitó también al rey la creación de cátedras de Facultades mayores: teología, cánones y escrituras, consiguiendo únicamente restablecer la desaparecida cátedra de filosofía.)

Doctor Esteban Lorenzo de Tristán, quien demostró en su cargo un gran dinamismo.

[Refiriendo sus actividades, Pablo Antonio Cuadra lo considera «*la figura cumbre de este brillante siglo*» (el XVIII) «*y el que realmente encarna su gloria epilogal*», especificando: «*Son tres las direcciones principales en que movió sus actividades este ilustre prelado: en primer lugar, arquitectural. La hermosa y solemne catedrán de León —piedra imperecedera de la gran diadema de catedrales hispanoamericanas que coronan la gloria católica de esos siglos— fue terminada y estrenada por este obispo en 1780. En segundo lugar, misional; visitando sus ovejas abandonadas de la misteriosa Tologalpa o Costa Atlántica, subrayando con ello, una vez más, el insistente esfuerzo católico por incorporar espiritual y culturalmente a la nacionalidad esta gran zona, que luego nos arrebatarían por largo tiempo los ingleses, creándole a*

Nicaragua (por no secundar el esfuerzo de su Iglesia) un doloroso problema patrio. Pero el obispo Tristán no sólo visitó estos difíciles lugares y dejó allí religiosos recoletos para completar la conquista de los selváticos caribes y moscos, sino que recorrió también el sur, hasta Costa Rica, con lo que llega a ser el obispo misionero más grande de Nicaragua. Su tercera actividad notable fue socio-cultural: porque promovió con admirable empeño las artes liberales y mecánicas. Fomentó los hilados y tejidos de algodón, las artesanías, las artes nativas y el comercio interno. La América Central debió al señor obispo Tristán el Real Decreto estableciendo el comercio libre; y el famoso Desaguadero le debe un gran período de renacimiento comercial como tránsito centro-americano hacia Europa» [70].]

Juan Félix de Villegas, quien prosiguió los trabajos complementarios de la catedral y trató de reducir a los indios de la parte central de la provincia.

(Estableció en el Colegio Seminario de San Ramón las cátedras de filosofía moderna, cánones, instituciones y canto gregoriano. Finalmente, protegió a niños de familias pobres, como al criollo Manuel Antonio de la Cerda y al indígena Tomás Ruiz.)

José Antonio de la Huerta y Caso, tercer obispo nacido en Nicaragua, quien protegió al mismo Colegio Seminario, fundando las cátedras de sagrada escritura, historia eclesiástica, medicina y cirugía —sostenidas por su renta personal— y la de leyes.

(Huerta y Caso era uno de los hombres más ilustrados de su tiempo y cultivaba las letras.)

Y, para terminar, *fray Nicolás García Jerez,* último obispo nombrado por el rey de España, quien concluyó la catedral y construyó el puente de Guadalupe, un baño público y el altar de la iglesia de la Merced, todos en León; asimismo, hizo todo lo posible para fundar la Universidad en la misma León, que se inauguró el 24 de agosto de 1816.

En pocas palabras: la organización de la Iglesia en los siglos coloniales dependió de los obispos que gobernaban la diócesis de Nicaragua, los cuales —como hemos visto— eran hombres cultos, algunos de ellos con formación universitaria; cumplían con su ministerio pastoral haciendo visitas que incluían la provincia de Costa Rica y velaban por la pureza de sus clérigos; se preocupaban por los indígenas y su situación lamentable; entraban en pugna con los gobernadores y demás autoridades, construían iglesias y beneficiaban la enseñanza.

---

[70] Pablo Antonio Cuadra («Ensayo histórico-cultural sobre la Iglesia Católica en Nicaragua»), en Richard Pattee: *Op. cit.,* págs. 330-331.

II.2.3. *A principios del siglo XIX*

Vista la organización de la Iglesia en sus aspectos fundamentales, agreguemos algunos datos complementarios para tener una idea aproximada de su estado a principios del siglo XIX, cuando comenzaba a gestarse la independencia.

Al respecto disponemos de dos documentos. El primero se refiere a los ingresos y egresos de los fondos utilizados en la construcción —aún no se concluía totalmente— de la catedral de la provincia, y está firmado por Pedro Brizio, caso interesante de vocación tardía, ya que había desempeñado durante mucho tiempo varios cargos civiles. Para entonces, hablamos de 1810, Brizio se encargaba provisionalmente de la administración de dicha construcción, o *fábrica,* como se le llamaba, por falta de mayordomo secular desde finales de agosto de 1801. Y afirma: «*Los únicos haberes de esta fábrica se componen de un 5 por 100 de los líquidos anuales subastas de los Diezmos, estraidos el Real integro Noveno de Consolidacion y dos Reales Novenos, según consta de los anuales quadrantes del Contador Real, de este Ramo, aprobados por la Junta de Real Hazienda; los que han producido en los años que voy a expresar y las actuales Deudas de esta Fábrica por no haber alcanzado los precisos Gastos del Culto Divino*»[71]. Y añade el siguiente cuadro de su administración durante un quinquenio:

AÑOS DE MI ADMINISTRACION	*HABERES*			*DEUDAS*		
	Pesos	*Rs.*	*Mrs.*	*Pesos*	*Rs.*	*Mrs.*
El año de 1804 produxo el haber de esta Fábrica ...	2.030	3	8	—	—	—
El año de 1805 en que se comenzó a descontar el Rl. Noveno de Consolidación	1.542	6	1	—	—	—
El año de 1806, ídem en todo	1.531	2	27	—	—	—
El año de 1807	1.497	2	29	704	1	10
El año de 1808	1.554	2	—	1.285	3	15
El año de 1809 no se ha cobrado nada	—	—	—	1.105	6	—
El año de 1810, ídem, y la deuda de este año a todo agosto	—	—	—	1.486	3	—
Los gastos expresados han adeudado esta Fábrica en los cuatro mil quinientos ochenta *(sic)*				4.581	2	25

[71] «Estado de la Administración Eclesiástica de Nicaragua a principios del siglo XIX», en *Investigaciones para una Historia de la Iglesia en Nicaragua, op. cit.*, págs. 404-405.

A su vez, en carácter de arcediano comisionado de la Mayordomía de la Catedral, aclara en tres notas que: «*1.º Los Haberes de Fábrica y de todos los partícipes de Diezmos se cobran después de dos años de vencidos por plazo concedido a los Diesmatarios por el espendio de frutos. 2.º Los Gastos de la Administración son menudencias infinitas, y los extraordinarios se han hecho con órdenes y anuencias superiores, constantes de sus justificantes, en cuentas anuales generales. 3.º En los años de 804, 805 y 806 que no se han notado deudas alcanzaron sus haberes el suplemento del descuento del Noveno de Consolidación de los cuatro años hasta el 1807*»[72].

Hasta aquí el informe de Brizio sobre la construcción de la catedral, que completó con los datos de las rentas anuales de los principales cargos eclesiásticos. Así el cabildo de la misma catedral constaba de cinco prebendados y cuatro capellanes —que ganaban 200 pesos cada uno—, un cura que percibía 900 pesos y un sacristán mayor que obtenía 100 pesos. Por otro lado, el cura de Granada recibía 2.000 pesos y su sacristán mayor, 56[73].

El segundo documento a que aludimos se remonta a tres años después de la independencia y detalla ampliamente la administración eclesiástica del naciente estado, cuyos elementos humanos se habían formado en la época colonial. Con nombres propios y especificación de ciudades y pueblos a que pertenecían, enumera los 160 clérigos que se desempeñaban en 36 curatos cubriendo una extensión de 210 a 232 leguas, la cual tenía 65 pueblos y 162.260 habitantes[74].

Los clérigos comprendían al rector del Seminario y a sus catedráticos de filosofía y cánones, teología y leyes; al capellán y ecónomo del hospital de León, al juez de Capellanías y colector de Fábrica, a tenientes curas y sacristanes mayores, a capellanes de coro y aptos para la administración de sacramentos, a diáconos y subdiáconos, tonsurados, menoristas (o estudiantes de filosofía), preceptores de gramática, maestros de primeras letras y simples curas.

Entre ellos se encontraban grandes personalidades, como Francisco Ayerdi, primer rector de la Universidad; los hermanos Pascual y Manuel López de la Plata, catedráticos de teología y leyes, respectivamente; José María Guerrero, catedrático de filosofía y uno de los rectores de la misma Universidad; Pedro Solís, juez de Capellanías; José Antonio Chamorro, cura de Granada, y Rafael de la Fuente, cura de Rivas, entre otros. Todos eran naturales de la provincia, en la que,

---

72 *Ibid.*, págs. 405-406.
73 *Ibid.*, pág. 392.
74 Documento reproducido en *Revista de la Academia de Geografía e Historia de Nicaragua* (Managua), 3 (1947), págs. 4-10.

antes y después de la independencia, habían brillado y continuarían brillando, aunque hoy apenas quede de ellos un lejano y pequeño resplandor.

III. LA VIDA COTIDIANA

III.1. ORIGEN DEL «CATOLICISMO POPULAR»

Implantado en la provincia, el catolicismo comenzó a asentarse lentamente y a formar parte de la vida cotidiana de la mayoría de la población, que era indígena y mestiza. Fue asimilado, pues, por las masas de entonces, que le dieron, o le aportaron si se quiere, una dimensión popular. Semejante fenómeno había experimentado, siglos atrás, el cristianismo en España. Expliquémonos.

Cuando las liturgias se unificaron con el emperador Constantino y las masas del imperio romano entraron en la Iglesia, junto a una liturgia ya no comprendida multitudinariamente, aparecieron devociones supletorias en la cristiandad, como la fiesta de la *Natalis Invicti* del sol que se vinculaba al nacimiento de Jesús. Ahora bien: ese «catolicismo popular bizantino/latino» tomó en España características semejantes, por las influencias visigodas y árabes, antes de pasar a América» [75].

III.2. EL TRASFONDO PRECOLOMBINO

A Nicaragua, en concreto, llegó a través de los primeros obispos y evangelizadores —y luego de los misioneros de los siglos XVII y XVIII— entrando en contacto con la religiosidad mítica y primitiva del indio. Este, invadido por lo sagrado, aceptó el cristianismo a partir de su cosmovisión y no pudo asimilarlo en su integridad y practicar una fe distinta de sus concepciones ancestrales. Por eso los misioneros absorbieron algunos de sus mitos, ritos, danzas, etc., y realizaron tres tareas complementarias: la *transformación* del fondo ritual precolombino, la *aceptación* de formas secundarias del mismo y de otras formas que se *adecuaban* al culto litúrgico cristiano. Pongamos un ejemplo de cada aspecto.

Además de sustituir los ídolos por las imágenes, los misioneros convirtieron los ritos idolátricos frente a los templos indígenas en fiestas populares dedicadas al patrono de cada población. Así, muy pronto, no había ciudad de españoles, villa de mestizos y pueblo de indios que no tuviese su santo patrono, llamado *titular*, u otra representación semejante. El de Diriá era San Pedro. Nandaime tenía de titular a

[75] ENRIQUE D. DUSSELL: *Op. cit.*, pág. 165.

Santa Ana. Juigalpa, a la Virgen de la Asunción. Pueblo Nuevo, a la Santísima Trinidad. Mateare, a San Juan. Acoyapaga, a San Bartolomé. Y por lo menos Boaco y Jinotepe, Managua y Granada, a Santiago. El «patrón» de España, lógicamente, lo era también de varias poblaciones nicaragüenses. Pero uno de los ejemplos más significativos de esta absorción, o transformación del fondo ritual precolombino, fue la fiesta de San Jerónimo de Masaya. Si antes de la conquista los indios «*tenían por dios a este infierno* (el volcán)», ese culto chorotega fue cristianizado y la vieja profetiza —arrugada y caníbal— sustituida por la efigie del santo del cristianismo.

La *barrida* del templo es un ejemplo, entre otros, de la aceptación de formas secundarias del mismo fondo ritual precolombino. Común entre los *orchilobos* indígenas, la barrida era solicitada frecuentemente por los misioneros: «que tuviesen (los indios) muy limpia, tractada y barrida la dicha iglesia», decían en palabras de la época. Dicha práctica llegó hasta nuestros días el Lunes Santo en varias iglesias, como en la de San Francisco de León.

Y además de la anterior, una forma secundaria más: la confesión cristiana que se *adecuaba* a la indígena. Era costumbre de los nicaraguas transmitir sus faltas a los ancianos preparados especialmente para ello. Así la nueva confesión resultó un método que se adaptaba sin dificultad entre los indígenas.

III.3. La catecumenización sustancial

El proceso señalado no excluía en la masa indígena y mestiza que lo protagonizaba una catecumenización esencial necesitada del culto, de lo exterior, en virtud de su conciencia no *enteramente* cristiana, pero sí *auténticamente* cristiana. Porque las fiestas patronales —la expresión más representativa del proceso— eran motivadas, más que nada, por la devoción —no obstante su inconsciente trasfondo pagano— y su estiulo era dado por la liturgia.

De esta manera nos explicamos el hecho de que las procesiones se acompañasen con bailes y danzas que apuntaban ese trasfondo. El 5 de junio de 1586, durante su visita a Granada, fray Alonso Ponce anduvo por las calles el Santísimo Sacramento, y su compañero fray Antonio de Cibdad Real, relator de su visita, consigna: «*Hubo muchas danzas y bailes de indios* y una de mozos españoles bien aderezados, cubiertos los rostros con tocas de red muy menudas, los cuales danzaron y bailaron muy bien sin cesar, *desde que comenzó la procesión hasta que acabó*»[76]. Más específico es el deán de la catedral de León, Cosme

[76] En Jorge Eduardo Arellano: *Nicaragua en los cronistas de Indias*, Siglo XVI, Colección Cultural Banco de América, 1975, pág. 161.

de Carranza, en 1641, año en que hizo una visita a los pueblos vecinos, mientras gobernaba la diócesis vacante; aludiendo al pueblo de Chinandega, afirma que *«en la procesión solemne del Santísimo Sacramento el día de corpus y octava... sale un baile o mascarada que llaman el Tizanillo compuesto de unos indiezuelos... entisnados, con sólo una montería de hojas de piñuela en presencia de la imagen de Cristo»* [77].

Aunque superpuesta al trasfondo señalado, la vivencia cristiana surgía con un sello procesional y peregrino, gestando un elemento que, identificado con el desarrollo de la nacionalidad nicaragüense, llegaría a formar parte de la cultura popular: la danza como oración. A este elemento se vincularían otros: la *promesa* y *la preferencia por cierto tipo de oraciones,* la *imagen* —tan necesaria para completar exteriormente la catecumenización esencial— y la *música;* todos conformando una intencionalidad ritualista, tal vez sincrética, más radical y exaltadamente cristiano en el sentido apuntado.

Otras de las manifestaciones de este proceso, articulado por el «catolicismo popular» de la colonia —cuya vida cotidiana tenía su mayor exaltación en las fiestas patronales— eran las peregrinaciones que confirmaban los elementos referidos. Basta indicar que todavía funcionan las peregrinaciones anuales al santuario del pueblo El Viejo —donde se venera una Virgen de la Concepción que trajo de España un hermano de Santa Teresa de Jesús— y la del pueblo de La Conquista, famosa por su cristo negro; la primera de carácter más o menos «nacional» (sus peregrinos provienen de las zonas del Pacífico y Norte-central) y la segunda de carácter regional.

III.4. Prácticas y devociones de procedencia colonial

El pueblo, pues, aún desborda sus tradicionales vivencias religiosas en un mundo sacral, lleno de signos, prácticas y devociones que, como las anteriores, comprenden muchas otras de procedencia colonial. En esa época la vida diaria estaba impregnada del «catolicismo popular», a veces fundido a elementos supersticiosos. Recojamos algunas anécdotas para comprenderlo mejor.

La población de León —en nuestros días conocida como León Viejo— atribuía los serios perjuicios que venía causando el volcán Momotombo con sus intentos de erupciones, a finales del siglo XVI, al castigo de Dios por el asesinato del obispo Valdivieso. «*Vase arruinado y despoblado León* —escribe fray Antonio de Cibdad Real en 1586—, *de tal suerte que la casa que se cae nunca más la levantan ni*

[77] Citado por Leonardo Montalbán: «La prostitución aborigen en Nicaragua», en *Nicaragua Indígena* (Managua), 22, 1958, pág. 37.

reedifican; vanse los vecinos disminuyendo y apocando cada día, unos por muerte y otros que se van a morar a Granada, y dicen todos que esto es juicio grande de Dios y castigo de su mano, por la muerte que dieron los años pasados en aquella cibdad dos hermanos al obispo que entonces era de Nicaragua.»

El 2 de agosto de 1772, un día antes de retirarse los ingleses del Castillo de la Inmaculada Concepción en el río San Juan, vencidos por la hija del capitán español Rafaela Herrera, entró en la capilla de dicho castillo un gorrión que estuvo aleteando y cantando delante de la imagen de la Virgen. Pues bien, al día siguiente, muchos soldados expresaron que el retiro de los ingleses se había debido a «*la poderosa protección de Nuestra Señora de la Pura y Limpia Concepción*» y que el pasaje del gorrión había sido un presagio misterioso.

En 1817 el comerciante inglés Orlando W. Robert relata que, cuando navegaba de los puertos de San Miguelito a Granada, en el Gran Lago de Nicaragua, el patrón del *bongo* en que iba invocó en voz alta a todos los santos. «*No satisfecho sólo con sus invocaciones* —agrega—, *invitó a los marineros españoles y portugueses a que hicieran lo mismo.*»

Llena de actividades religiosas y populares, como el rezo del rosario y la *salve* del ángelus a las seis de la tarde, la vida cotidiana se proyectaba también en los actos litúrgicos de Semana Santa y Navidad, que abarcaban piezas de teatro —*historias* y *autos sacramentales, logas* y *pastorelas*—, y en un fenómeno que entraña una proclamación plebiscitaria: la «Gritería», día en que culmina la novena en honor a la Virgen María y que constituye, hasta ahora, la fiesta nicaragüense de mayor raigambre popular y la única celebrada en todo el país y aun en colonias nicaragüenses en el extranjero. «*¿Quién causa tanta alegría?* —pregunta, gritando efusivamente, el pueblo cada 7 de diciembre—: *¡La Concepción de María*», responde el mismo con igual emotividad [78].

III.5 La fiesta de Santo Domingo

Pero la fiesta que ofrece un curioso origen, pues se gestó alrededor de 1885 en virtud de una leyenda, es la de Santo Domingo de Managua. Su tradición la tramó el pueblo de esta manera: en las afueras de la capital (en las Sierritas) un carbonero encuentra una pequeña imagen de Santo Domingo de Guzmán en un árbol de Madero Negro, la lleva a la iglesia de Veracruz en Managua y por tres veces, milagrosa-

[78] Iniciada en el siglo XVIII con el impulso de los franciscanos, esta devoción se gestó en la capital de la provincia (León), pero pronto se fue difundiendo por todas las ciudades y pueblos, y en Granada adquirió una modalidad particular. Véanse estos detalles en el libro de Edgardo Buitrago: *Las Purísimas, sus formas y orígenes*, Editorial Hospicio, León, 1961.

mente, el santito regresa a su primitivo lugar; luego, el cura de la iglesia de Veracruz decide que cada año lo traigan para festejarlo y así nace la «traída» a Managua el primero de agosto y la «dejada» a las Sierritas el 10 del mismo mes.

¿Qué simbolismo se oculta detrás de estos hechos? En primer lugar, la negación del pueblo de seguir la religiosidad «oficial» y su actitud de expresar la suya propia: el santito rechaza permanecer en Managua, cuyo patrón era hasta entonces Santiago—producto de la religión conquistadora—y desea estar en las afueras, *en* el campo, *con* el campesino; prefiere ser la fuente de un culto periférico, de unos habitantes marginados.

En segundo lugar, una vinculación entre el campo y la ciudad. Mas dejemos a Pablo Antonio Cuadra que nos explique su significado. *«La traída y la llevada da lugar a otro acto de profundo simbolismo: la población serrana toma como rito a su cargo la limpieza de la mitad del camino, hasta La Mora. Desde ese lugar hasta Managua es la población urbana la que se encarga de limpiar la otra mitad del camino. El símbolo no puede ser más hermoso y expresivo: el camino de la religiosidad popular—es decir, el de su alma profunda donde anidan sus ansias de liberación—es un camino que tienen que limpiar los dos sectores de la población marginada: el urbano y el campesino». «Si el nacimiento de la tradición de Santo Domingo*—agrega—*coincide con los años en que Managua se perfila o nace como capital de la República, el simbolismo y la intuición del pueblo que creó tal tradición adquieren un significado todavía más luminoso para nuestra historia, porque le traza un destino a Managua: su capitalidad no puede encerrarse en un centro (o en un centralismo), sino abrirse al campo, a la periferia, y ser cabeza de un país agrario»* [79].

Impetuosa y degradante, propicia al juego, la cantina y la prostitución, la actual fiesta de Santo Domingo puede responder originalmente, como parece ser cierto, a un mito precolombino transformado al catolicismo a fines del siglo XIX. Puede considerarse, como también lo es, una expresión folklórica y catárquica. Pero asimismo permite extraer una lección: la posibilidad de construir, partiendo del contenido popular de fe que revela, una nueva conciencia de acuerdo a la realidad concreta que vive el mismo pueblo.

JORGE EDUARDO ARELLANO

7501 Democraty Blvd., B-418
Bethesda, Md, 20034
EE. UU.

---

[79] PABLO ANTONIO CUADRA: «Hacer consciente lo que está inconsciente», en *La Prensa*, Managua, septiembre 3, 1977.

EL PIANISTA DE LA CALLE HALSTED

A Julio Cortázar

Después de una de esas discusiones feroces que dejaban a Nina absolutamente resplandeciente, con los ojos brillantes y las aletas de la nariz temblorosas, como si emergiera de un encuentro amoroso que ya habíamos olvidado los dos, dejé el apartamento de Pine Grove y, todavía zarandeado por la irritación del enfrentamiento y por la turbulenta aparición de las ideas que no había sido capaz de enhebrar arriba, anduve por Diversey sin rumbo fijo. Hacía un frío de mil diablos. Había cesado el viento que corría desde el lago, pero la nieve, lenta y compacta, seguía cayendo sobre las calles oscuras de Old Town. Entré en Walgreens; tomé una lata de cerveza junto al frigorífico y salí de nuevo a la noche, al frío, a la soledad, a la discusión con Nina y a la desesperanza de una vida en común que resultaba imposible reconstruir. Dudé frente a la puerta de Lawrence de Oregano, un restaurante italiano de Diversey, donde Nina y yo gustábamos de acudir en otro tiempo para escuchar buena música country*; pero estaba demasiado sacudido por la infelicidad para enfrentarme con un plato de pasta, de modo que preferí caminar. Entré por la mal iluminada calle Halsted, vacía de gente a aquellas horas, y anduve entre los montones de nieve acumulados al borde de la acera y de los jardincitos arruinados por el invierno. La discusión con Nina había comenzado por la mañana, a la salida de mi clase del Circle, supongo que a partir de cualquier asunto trivial; nos habíamos enemistado de tal modo que Jerry, el jefe del departamento, había venido irritado hasta la puerta de mi despacho; y aunque nosotros enmudecimos de inmediato, no tuvimos ya fuerzas para cruzar el* campus *helado y tomar el almuerzo en el restaurante de la Universidad. No sabía, y sólo me detengo a considerarlo ahora, cuánto tiempo había transcurrido desde que tomara alimento por última vez; debía de haber sido en nuestro comedorcito de Pine Grove, a primera hora de la mañana, antes de salir para el Circle; pero tampoco estaba seguro, porque Nina se había levantado de mal humor, habíase sentado junto a la*

ventana y, mientras yo revisaba las notas de mi clase de literatura, habíase puesto a mirar la cortina de nieve, que bullía, en gruesos copos, en el vasto manantial de un cielo plomizo y bajo. No obstante la violenta repulsión de mi estómago, en Blues pedí una cerveza, y me acomodé en el mostrador de vieja madera, a la espera no sabía de qué; quizá, como tantas noches, de ese ataque de tristeza insoportable, de esa angustiosa sensación de frustración y de fracaso. Sin embargo, si examinaba el inmediato pasado con Nina, la emoción y el violento horror que me invadía aquella noche en Blues no era, como hacía meses, producto del convencimiento de que yo debía regresar a Madrid al término de mi contrato, y ella, Nina, a Nueva York, para reingresar en el estudio de arquitectura que había dejado para seguirme. No. Eso era demasiado racional. Lo que me hacía caminar por la calle Halsted, bebiendo sin medida, era el lúcido conocimiento de la falta de argumentos para oponerse a la tentadora y blanda oferta del suicidio, que me rondaba como un gato mimoso y elástico. Así que vacié la tercera jarra de cerveza y crucé unas breves palabras con un negro de incierta edad, alto y desgarbado, de voz ronca y baja, sofocada, a quien había visto en alguna ocasión enfundado en un mono grasiento en la cercana gasolinera. De repende, una ola de viento barrió la calle, y empujó hacia la puerta de Blues, con un golpe opaco de duración incierta, la pesada cortina de nieve que nublaba la luz de las farolas. «Otra vez está aquí, el hijo de perra», dijo el negro. Pedí otra cerveza, y cuando el Magic Carey's Quartet ocupó el estrado, en el fondo oscuro del local, tomé la jarra y me senté al extremo del mostrador, muy cerca de los músicos. Conectaron éstos cables y amplificadores; el contrabajo extrajo el instrumento de un viejo estuche de aristas limadas por infinitos viajes; el batería comprobó con secos y metálicos golpes el funcionamiento de los platos, y alguien, creo que Carey, el saxo, preguntó destempladamente por Winnie. ¿Dónde diablos estaba Winnie? Carey, un negro de torso atlético, desmesurado, y piernas flacas, de rodillas muy juntas y pies hacia fuera, se ajustó la correa del saxo detrás del cuello, y dijo con voz ronca que dónde estaba ese puertorriqueño de mierda. Winnie llegó al instante, como si hubiera estado esperando el insulto al otro lado de la puerta de Blues, aterido por el violento frío que había desencadenado el viento del lago, y pidió un vaso de whisky, que bebió de un trago. Yo le había visto muchas veces por Lincoln, Halsted, incluso en el Loop, una vez, comprando un ramo de bonitas flores secas; y en cierta ocasión había venido a Pine Grove, acompañado de un amigo común, para explicarme innecesariamente que Connie, su sobrina, alumna del Circle, había tenido durante el curso un comportamiento literalmente espantoso, cosa que yo sabía muy bien por Da Silva, el pacato

profesor de portugués, que no cesaba de lamentarse en cada consejo de la exuberancia física y del descaro de Connie, que había llegado a provocar en las Navidades últimas una avería en el ascensor, entre los pisos séptimo y octavo, con el nada académico propósito de hacer el amor con un hermoso y algo huidizo estudiante jamaicano. Pero creo que no debo extenderme acerca de las excelencias de Connie, que eran muchas, ni demorarme en demasía, aunque resulte más pertinente, en los rasgos físicos de Winnie, que eran en verdad insignificantes: individuo de cincuenta años, baja estatura y carnes fláccidas, caminaba desganadamente, con la enorme cabeza apenas poblada de pelo caída hacia un lado, y eso era casi todo lo que se podría deducir de su apariencia; la singularidad de Winnie radicaba en su redonda cara de color canela, o mejor dicho, en la sonrisa, que jamás se borraba de su rostro, como si debajo del mismo ardiera permanentemente un cabo de vela que le prestara al rostro, con los brillos dorados de la llama, un encanto dulce y ausente. Sí debo indicar que Winnie no era puertorriqueño, como había dicho Carey, sino nacido en una aldea del Sur, próxima a Nueva Orleáns, hijo de borinqueña y anglosajón, y que se había radicado en Chicago, algunos años atrás, luego de una a veces oscura y siempre irregular carrera de pianista, cuyos éxitos podían contarse por sorprendentes e inexplicables huidas. No pertenecía a ningún conjunto, ni había tenido jamás trabajo estable; ahora andaba con el Magic, pero antes, que yo recordara, lo había escuchado en Wise Fools, en la North Lincoln Avenue, con el cuarteto de Von Freeman, y tiempo atrás, en diversos locales de la zona, con la Roeer Pemberton's.

Avanzó ahora Winnie por el viejo entarimado de Blues, ignoró al gesticulante saxo que le amenazaba con la mano, y se sentó al piano con esa manera suya, tan peculiar, las nalgas un poco adelantadas al borde de la silla, los hombros pegados al alto respaldo y los brazos caídos a los costados, encima de los desfondados bolsillos de su chaqueta oscura, como si las carnes del tronco se desmoronaran como una planta agostada sobre el eje curvado de la espina dorsal. Apenas puso sobre el teclado sus manos largas, suaves, casi traslúcidas, cuando el contrabajo inició un aire lento y melancólico, y el saxo miró a Winnie paternalmente, golpeando rítmicamente los tablones del estrado con uno de sus pies zambos, y el público, negro en su casi totalidad, mudo y sonriente, miraba alternativamente a uno y otro músico, compadeciendo quizás a Carey, y muy complacido en apariencia de que Winnie hubiera hecho rabiar, si tal fuera el caso, al jefe simiesco del Magic. Y, sin embargo, Winnie se mantenía por completo ajeno al revuelo que había producido su tardía presencia en Blues, y al final de su estrofa, ejecutada con tanta sencillez como emoción, apartó lentamente los ojos

de los altos del piano y los fijó en mí. No sería exacto describirlo así, porque Winnie no mira a nadie; más acertado sería señalar, en cambio, que sus ojos errabundos, soñadores, como bañados en miel, se posaron en mi frente con el suave aleteo de dos pequeños pájaros, o como dos tibias bolas de cristal recién fundido. El Magic había tocado una cosa caliente, del Sur, y el local se llenó de una dulce nostalgia, de un sentimiento ancestral y profundo, conmovedor, que hizo que los negros se llevaran las manos a los ojos, hincaran la barbilla en el pecho y empujaran sus jarras vacías en dirección al barman de rostro porcino. Siguió luego Magic con «Monday Date», de Hines, y en esta pieza estuvo Winnie sencillamente insuperable. Al saxo le brotaron las lágrimas, y miró al público, buscando no la conmiseración, que la alta estimación de su propia virilidad hubiera rechazado, pero sí cierto tipo de complicidad y de muda aprobación de los espectadores por haberse atrevido a contratar para Magic a un hombre tan impuntual y extraño como maravilloso músico. Al final de la primera parte, Winnie abandonó su asiento y vino a situarse junto a mí en el mostrador.

—Te felicito, Winnie—dije; la lengua se movía dentro como un culebrón viejo y ciego—. Realmente...

Winnie recorrió con su mirada ausente mi cara; la luz le hacía brillar como liso y brillante terciopelo la piel de los gruesos labios, el aplastado inicio de las fosas nasales, las cejas desnudas y la frente abombada y amplia, al igual que un hombre que se calienta al fuego en la campiña nocturna.

—Hacía tiempo que no nos veíamos—dijo Winnie.

Pedí whisky para los dos.

—Winnie...—la lengua se negaba a enhebrar las palabras, no sé si por el alcohol ingerido o por un remoto sentimiento de pudor—. Winnie..., estoy en un mal momento.

Winnie probó su whisky, dejó caer sobre su pañuelo un chorrito de saliva blanca y espesa, y luego agotó la bebida de un trago, cerrando con un suspiro los ojos.

—Los malos momentos son como pájaros...—dijo Winnie, estirando el terciopelo de sus labios como una brillante cinta atrapamoscas—. Anidan, se van..., pero siempre vuelven—y esbozó con la mano un gesto feble que pareció señalar la puerta de Blues, el viento huracanado del lago, que hacía oscilar las farolas de la calle Halsted, o quizá el lejano Sur. Era tal la dulzura de su voz, la proximidad cálida y vulgar de su cuerpo, la nostalgia de una vida ignota y tiernamente presente que asomaba a sus ojos, que me sentía turbado, conmovido, por la repentina aparición de un sentimiento cuya verdadera y última razón no sabría explicar. Necesitaba a Winnie esa noche, para aborrecerle quizá

después, durante toda mi vida; y tal hecho no sabría decir si obedecía a una afectividad espontánea y desconocida o era producto de la soledad y del miedo a aquellos espantosos demonios que asaltaban mi cerebro con el evidente propósito de destruir los vanos sueños de libertad, la vida misma, de un pobre y fracasado sujeto.

—Terminaré pronto—dijo Winnie—. Esta noche actúa también Bohemia. Perdóname ahora, porque tengo que acompañar a Carey.

Una hora más tarde caminábamos por Halsted, con las cabezas embutidas en las solapas de los abrigos, luchando contra el viento helado. Al llegar a la esquina de Lincoln nos dirigimos derechamente a Wise Fools; entramos, pedimos un whisky doble, y apenas si nos detuvimos a escuchar a Jimmy Johnson, que estaba esa noche tan desesperado y ebrio como Dios cuando creó el Universo y contempló el horror de su obra. El mareo del alcohol nos empujó de nuevo afuera; cruzamos Lincoln y entramos en Earth of Old Town.

—Hace tiempo..., mucho tiempo—dijo Winnie, pasando la yema de su dedo por el borde del vaso—, yo estaba en Nashville...; en Walker's... Y estaba seco; completamente seco. Era—y vaciló Winnie—como si el diablo, en lugar de un teclado, me hubiera puesto una tabla en el piano. Yo..., yo acababa de dejar a Vanessa Miller.

—¿Por qué, Winnie? ¿Por qué dejaste a Vanessa Miller?

Echó atrás la cabeza y vació el whisky directamente en la garganta.

—Bien—replicó Winnie con inesperada vivacidad—. Aquello fue diferente. Vanessa había tenido un triunfo brutal en Nueva York, y las cosas empezaban a marcharle como..., como si fuera montada en un tren rápido, de lujo. Yo no me acomodaba a aquello, ni quería ser un lastre en la endiablaba vida sentimental que empezó a vivir Vanessa... Así que cierto día...

—Huiste.

No pareció gustarle la palabra, que no definía seguramente la actitud de Winnie en aquel lejano momento de su vida, porque hizo el único gesto de desagrado que le he conocido; apoyó el codo en la mesa y se sujetó con la mano abierta las pulidas y brillantes sienes color canela. Luego, con voz ronca, dijo:

—En Walker's..., sí; Nashville... Era gracioso, porque me sentaba delante del piano, y mis dedos estaban rígidos, tiesos; la mano era de una pieza, y tenía que buscar las teclas, como cuando era chico... Y Jimmy, el contrabajo, tú no lo conociste, se suicidó en Hancock; tenía un cuello largo y amarillo y una nuez que le subía desde el centro del pecho y le recorría el cuello como una pelota de golf, hasta la barbilla... Tan alto como era Jimmy, delgado, sentado en el taburete, con el contrabajo entre las piernas, parecía una araña; y aquella nuez, tan graciosa,

subiendo y bajando... Jimmy me insultaba, me quería mucho; pero yo no sabía qué hacer con aquellas manos de hierro colado que no servían para nada desde que dejé a Vanessa...—y Winnie me miró a los ojos, y añadió con voz inusitadamente ronca y grave—: Hasta que una noche vino alguien al local..., una persona que borró el pasado y me esclavizó por años... Volví a tocar, pero aprendí penosamente que toda relación humana está condenada al fracaso, porque es una relación de poder: un pulso... Y alguien pierde siempre... Desde entonces...—y Winnie se detuvo en seco.

—Sí, Winnie...

Pero no quiso hablar. Movió la enorme cabeza pesarosamente, y su mirada revoloteó por el Earth como un vilano suspendido en el aire anaranjado del crepúsculo. Sonaba la maravillosa grabación que Freddie Hubbard había logrado en Atlanta, y Winnie cerró los ojos, como si no quisiera perderse un solo sonido de la mágica trompeta. Ya no volvimos a cruzar palabra hasta que llegamos a su apartamento, situado en una estrecha callecita de Old Town que blanqueaba apagadamente la nieve, y Winnie me preguntó si deseaba beber algo. Mi respuesta, negativa, pareció suscitar en él un sentimiento de alivio, porque dijo alegremente que ambos necesitábamos un buen café expresso. Jamás he visto un apartamento tan desolado y vacío como el que ocupaba Winnie; si exceptuamos la cama, en la que me había sentado, no había allí rastro de mueble alguno, libros, ropas, discos o cualquiera de esas cosas inútiles con que nos rodeamos de ordinario. A pesar de la intensa borrachera, del recuerdo apagado pero no obstante hiriente de Nina, del sentimiento de confusión que me embargaba al pisar la intimidad de Winnie, no dejé de pensar en que no había nada en las dos piececitas, absolutamente nada, que identificara aquel desconocido agujero del inmenso Chicago con la vivienda de un ser humano. Era en verdad un violento contraste el que producía la tibia y cálida humanidad de aquel hombre y la soledad retadora de las habitaciones deliberadamente vacías, como si Winnie, al regresar cada madrugada, se midiera desde la puerta, de un vistazo, con la inmensa nada de su propia vida. Me atrevo a suponer que, en más de una ocasión, tendría que volver, horrorizado, a las calles solitarias y los fríos amaneceres de Old Town. Cuando me tendió un recipiente de yogur con el café, Winnie me miró a los ojos, larga, intensamente, y no sé qué pudo ver en las pupilas anegadas de un borracho, porque se sentó junto a mí, en la cama, repentinamente serio y muy excitado. «Bebe el café—dijo, como si mi presencia, de repente, le resultara un estorbo, o la lectura de mi mirada le hubiera proporcionado una inquietud o un proyecto de vida que no estaba dispuesto a aceptar—. Te sentará bien.» Pero no sólo no desapareció mi mareo, sino que tuve

bruscos deseos de vomitar, que lamentablemente no llegué a cumplir. No tengo recuerdos precisos del resto de la noche, aunque sí puedo asegurar que los ojos cálidos de Winnie no se apartaron de mi cara en las largas horas que precedieron a la mañana; luego caí en un pesado sueño, y cuando desperté llamé a Winnie, que había desaparecido. Desde entonces, hace de ello mucho tiempo, no he vuelto a Pine Grove; vivo en el piso desolado de Old Town, y no he vuelto a ver a Winnie. A pesar de que lo he buscado; y bien sabe ese viejo loco de Dios que no he perdido la esperanza de encontrarlo.

ANTONIO NUÑEZ

Plaza Corregidor Alonso de Aguilar, 6
MADRID-30

POEMAS DE CATULO

Apasionado por temperamento, desdeñoso por falta de ambición social o conciencia de su propia valía, leal por nobleza de carácter y contradictorio por sobra de estímulos vitales se nos transparenta en sus versos este impertinente y entrañable Cayo Valerio Catulo, probablemente natural de Verona (87 a. de C.), ciudad que lo alberga, en el seno de acomodada familia, hasta los veinte años de su edad. El hogar paterno hospeda en alguna ocasión al gobernador de la Galia Cisalpina, Julio César, quien profesa tempranamente por el poeta una amistad y una admiración que no disminuyen cuando más tarde Catulo dispara contra él los despectivos dardos de sus epigramas.

De los primeros estudios de Catulo, poco se sabe. Se supone que tuvo entre sus maestros al poeta Valerio Catón, quien por vaivenes de la política se ganaba la vida como gramático. Lo cierto es que, como cualquier joven culto y acomodado de la época, dedicó muchas horas al estudio de la lengua griega y de sus poetas líricos, como Alceo y Safo, y a los alejandrinos de los siglos III y II, entonces en boga entre la juventud romana. Justo el primer poema que Catulo dedica a Lesbia, su gran amor, es una traducción, en sus primeras estrofas, de otro de Safo, que Catulo remata con la imprecación original contra sí mismo, a causa de la desmesura de su pasión.

La última década de la vida de Catulo, que sólo llega a cumplir los treinta años, transcurre en Roma, donde vive de lleno «los borrascosos tiempos que marcaron el tránsito del régimen republicano al principado y la transformación de la antigua Roma itálica y aristocrática en la capital cosmopolita y abigarrada de un imperio helenístico». En esa Roma, ombligo del mundo, propicia al goce y al derroche vital, Catulo se siente a gusto. Conoce a los jóvenes poetas Cornificio, Cinna, Calvo, con los que entabla fervorosa amistad. Les une la edad, las intenciones de renovación estética, el placer de vivir. Con ellos frecuenta los círculos literarios, los baños, los lupanares. El amorío fácil, la orgía no casual, la lectura de sus propios poemas, la presunta ocasión de ganar unos sestercios para engrosar el viático que, como hijo de familia, recibe; el

comentario jocoso sobre el político del momento, el *dolce far niente,* en suma, hacen de Catulo uno de esos jóvenes a quienes la moda toca con su dedo mágico para convertirlo en un elegido, imprescindible en cualquier salón que se precie. Su talento hará lo demás.

La mayor parte de la poesía catuliana es autobiográfica, lo cual constituye uno de sus mayores encantos, pues nos permite conocer al hombre Catulo y nos instala en el bullicio vital de una gran época humana. En esa poesía de su vida destaca una bien delineada figura, Lesbia, pleamar de Catulo. ¿Quién es Lesbia? Lesbia es, nada más y nada menos, dicho sea sin énfasis: la justificación humana de Catulo, su destino. Impensable desde luego la poesía de Catulo sin Lesbia; ella es su criatura artística, «la más viva, la única viva—como afirma Bellessort—entre las mujeres que los poetas de la antigüedad celebraron o maldijeron. Las demás se parecen todas: ésta sólo se parece a sí misma». Del personaje Lesbia lo sabemos todo: desde la pequeñez de su nariz o el negror de sus ojos, hasta su sensualidad, su exquisitez, su deslealtad, su ninfomanía. Sobre la persona real se acumulan las conjeturas. Todo parece indicar que a Lesbia hay que identificarla con la esposa de Quinto Metelo Céler, Clodia, mujer de gran belleza y cultura, acusada del asesinato de su marido y de incesto con su hermano. Junto a Lesbia, recorre Catulo todas las gamas de la pasión, entre esporádicas separaciones, escenas de celos, injurias mutuas y reconciliaciones sin futuro. El capricho de Lesbia, liberadísima mujer de la Roma de César, la induce a transitar por las escabrosas vías de la más vulgar prostitución, excentricidad no rara, por cierto, entre las damas de alcurnia de la época. De todo ello, Catulo nos da minuciosa cuenta terrible.

Cuando Catulo comienza a escribir ha de enfrentarse a un latín poético estereotipado en cultas formas prestigiadas por la tradición. Ennio y Lucrecio, por citar a dos grandes, partiendo de la épica griega clásica, han monumentalizado las formas y ritualizado el sentimiento. Catulo, *poeta nuevo,* y su refinado grupo de estetas, no pueden atender a esa lección. En ellos, la imaginación, el regodeo fonético y coloquial, la pasión y el juego, la sobriedad lingüística, el poema, en suma, como un objeto de arte, vence cualquier otra preocupación moral, social o religiosa. Catulo es el iniciador de la «cultura del yo» y por él «se escuchan acentos nuevos en toda la latinidad, cuyo eco se prolonga hasta nosotros».

Sobre mi «método» al traducir diré poco. He intentado la traslación en verso porque en verso, ay, tan distinto al mío, escribió Catulo. Toda traducción en prosa de un poeta queda, a mi juicio, invalidada por principio, pese a la posible perfección de su literalidad. El verso sólo puede y debe ser traducido en verso. Si atendemos al postulado ungaretiano

de que toda traducción implica un compromiso entre dos espíritus, este compromiso se radicaliza a causa de la forma, a causa del verso. Pero asumidos, serenamente, el riesgo y el compromiso, el resultado puede ser el «poema análogo», de que habla Octavio Paz. Es decir, un poema equivalente, no exacta copia del original, pero sí un texto poético en perfecto equilibrio, hasta en la forma, con el texto que se quería traducir.

M. R.

OCHO POEMAS DE CATULO

XI

¡Furio y Aurelio,
que queréis viajar junto a Catulo,
ya sea hasta el extremo de la India,
cuya costa es batida por resonantes olas.
o a la suave Arabia, o al mar Caspio,
o a tierra escita, o a la de los partos,
o a las llanuras que recorre el Nilo,
o, tras cruzar los Alpes,
a Galia, donde César obtuvo sus triunfos,
o a la Britania, hostil y remotísima!
Si os obstináis en acompañarme
y en compartir la suerte que los dioses me impongan
antes, decid a Lesbia
estas pocas y no gratas palabras:
que sea muy feliz con sus trescientos
amantes a la vez, no queriendo a ninguno
pero desriñonándolos a todos,
y que olvide mi amor, que por su culpa,
cayó, como en el prado cae al surco
una flor que al pasar rozó el arado.

XXXII

Deseo, mi sabrosísima Ipsilila,
causa de mi delirio y de mi gozo,
ir a tu casa un día a echar la siesta.

Y aún pediría otro favor: que franca
permanezca la puerta y que me aguardes
dispuesta para amarme nueve veces.
Pero si aceptas, ¿para qué esperar?
Debes llamarme ahora que, eufórico,
yazgo, tras el almuerzo, boca arriba,
y atravieso la túnica y el manto.

XXXVII

Miserable taberna, y parroquianos,
de la columna junto al templo frigio,
¿pensáis que no hay más hombres que vosotros,
que las chicas os pertenecen todas
y que nos dejaréis por calzonazos?
¿O que por ser un ciento o ser doscientos
los que os sentáis en fila, no osaría
demostrar mi potencia a tíos sentados?
Pues ved; os tacharé de maricones
por toda la pared de la taberna.
Que mi muchacha, huida de mi seno,
por mí amada como jamás ninguna
y en cuyo honor libré tantas batallas,
se sienta ahí con vosotros. Y la amáis
los felices y nobles y ¡oh vergüenza!
esos otros, los chulos de las calles;
y, sobre todos, tú, peludo hijo
de la fecunda Celtiberia, Egnacio,
hermoseado por espesa barba
y por dientes lavados por meados.

XL

¿Qué morboso deseo, pobre Rábido,
te obliga a batallar contra mis yambos?
¿Qué dios, al que dejaste descontento,
te impele a entrar en liza tan perdida?
¿Buscas acaso que de ti se hable?
¿Famoso te has de hacer a costa mía?
Penosamente lo será tu intento
de seducir, sin éxito, a quien amo.

XLII

¡Venid, endecasílabos, venid,
cuantos seáis y de todas partes!
Impertinente mujerzuela intenta
hacerme blanco de su broma; esconde
esas tablillas donde estáis vosotros.
Pidamos y acosémosla gritando.
«¿Quién es?», me preguntáis. La que camina
con contoneos de actriz, y, con la boca
de un galgo de las Galias, fácil ríe.
Id, rodeadla, y reclamad sin tregua:
«¡Miserable, devuelve las tablillas,
devuelve las tablillas, miserable!»
¿Caso no os hace? ¡Fango de burdeles,
o de más reputados lupanares!
Ya que otra cosa no, que los colores
tiñan la cara dura de esa impúdica.
Gritad de nuevo, en alta voz conmigo:
«¡Miserable, devuelve las tablillas,
devuelve las tablillas, miserable!»
No adelantamos nada. Ni se inmuta.
Cambiemos, pues, la forma de rogarle,
a ver si así logramos nuestro intento:
«Honrada joven, dame mis tablillas.»

XCI

No pensaba yo, Gelio, que tú respetarías
mi desafortunado amor por Lesbia
porque te conociera tan bien que te creyera
incapaz de una infamia semejante,
sino porque veía no ser tu hermana o madre
la que me arrebataba con su amor.
Y aunque me unía a ti una grande amistad
no imaginé que fuera un aliciente.
Pero sí que lo fue: siempre tu goce encuentra
aliciente mejor en lo más sucio.

CI

Después de haber cruzado muchas tierras y mares,
vengo, hermano, a estas fúnebres exequias,
para ofrendarte el último tributo de la muerte
y hablar en vano a tus cenizas mudas,
puesto que la desdicha me arrancó lo que fuiste,
oh pobre hermano mío, desgajado de mí.
Ahora, no obstante, las ofrendas tristes,
que, según las antiguas tradiciones, te traigo,
acéptamelas, húmedas de mi llanto fraterno,
y para siempre, hermano mío, adiós.

CVIII

Si asenso popular, Cominio, al fin pusiera
coto a las emporcadas costumbres de tus canas,
pienso que esa enemiga de todos los humanos,
tu lengua, se daría a los buitres; tus ojos,
arrancados, irían a la entraña de un cuervo;
tus tripas, a los perros; lo demás, a los lobos.

Versión de MARIANO ROLDAN

Camba, 2-16 D
Ciudad de los Periodistas
MADRID-34

POBRES Y POBREZA DEL MEDIEVO A LA PRIMERA MODERNIDAD

(Para un estudio histórico-social de la picaresca)

En la época a la que se extienden las diferentes fases de la crisis social del Barroco, desde aquélla en la que aparecen los primeros síndromes de la misma, sin que pueda vaticinarse su curso ulterior, hasta aquélla, más adelante, en la que los trastornos sufridos por la situación histórica precedente son bien visibles, nos es posible comprobar que, agudizándose más cada vez, se da un fenómeno de amplias consecuencias. Yo me atrevería a enunciarlo en estos términos: los individuos que en el siglo XVII contemplan las novedades del tiempo, en cuanto a las maneras de vivir y comportarse las gentes, observan un hecho que, conforme a su mentalidad, estiman bajo el patrón de un gran desorden general. Tal hecho sería revelador de que las piezas que componen la estructura de la sociedad están experimentando una honda perturbación, en lo que nos es fácil a nosotros reconocer una manifestación de las fuerzas de movilidad que se han desencadenado. Con ello se altera la recíproca posición de una pieza respecto a otra, la significación que cada una de ellas asume o tiene atribuida en el conjunto. En el momento en que una estimación así pudo producirse, consiguientemente, se juzga que es de temer una irreparable alteración de las líneas que dibujan el edificio social.

Esas piezas a que me refiero son grupos internos de la sociedad, en los que ésta, siguiendo diferentes criterios, se divide: guerreros y labradores, eclesiásticos y laicos, nobles y plebeyos, naturales y extraños o extranjeros, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, ricos y pobres, etc. La pareja antagónica de los grupos mencionada en último lugar es la que probablemente se encuentra en trance de sufrir alteraciones de las más profundas, y, en consecuencia, de hacérselas sufrir a la sociedad total. También en todas las demás se observan cambios, los cuales, en parte, responden a modificaciones relevantes que se han producido en su propio seno (por ejemplo, respecto a la división guerreros-labradores, la pérdida de importancia del combate individual; respecto a eclesiásticos-laicos, el avance del proceso de terrenalización o mundanización de la

vida; respecto a ciudadanos o extranjeros, la transformación de la naturaleza del vínculo de obediencia; etc.). Pero, además de esto, en todos los casos, sobre cada uno de los restantes modos de diferenciación influye la transformación acontecida en el plano de la dicotomía pobres-ricos.

Parece que hay que aceptar que los conflictos producidos en esta esfera no son lo que constituyen los factores decisivos, desencadenantes de los múltiples movimientos revolucionarios que el siglo barroco conoció. Pero esto no contradice que sean el factor que ejerce una acción deteriorante más enérgica sobre el sistema de valores, creencias, mitos, modos establecidos de conducta, etc., en que se basaba el tipo de sociedad precedente, esto es, la sociedad jerárquica medieval. Por eso, el análisis de las transformaciones que en esa esfera se producen es una condición previa ineludible para tratar de comprender los fenómenos relacionados con ese proceso de erosión social que en su momento se cree ver bajo aquella polarización. Me atrevo a poner como ejemplo fielmente comprobante el de la literatura picaresca. Con lo cual, estoy muy lejos de pretender que esa conflictiva división de pobres y ricos encierre todo el secreto de tal literatura; ni tampoco que sea suficiente penetrar en aquélla para conocer ésta. Creo, eso sí, que su estudio constituye, sencillamente, la primera capa a explorar.

Pobres y ricos en la ordenación socio-moral del Medievo

En la concepción simbolista y escatológica que de las cosas de este mundo, de la sociedad de los hombres, de la vida humana, posee la Edad Media, los de «ricos» y «pobres» son conceptos que ocupan una posición central. La presencia correlativa de los grupos que designan en la estructura social es ocasión preestablecida por ordenación divina para el ejercicio de algunas de las virtudes primordiales. Justamente, no cambiando nada en el orden social, sino ajustándose a él, por las relaciones que pueden establecerse entre las dos partes de esa división, se pueden alcanzar altos méritos. Y esto nos hace ver que tal planteamiento responde a una concepción social y moral de un mundo estático. La situación general de la vida terrenal y, con ella, la relación de este mundo con el más allá, responden al mismo esquema. La presencia transitoria de «este siglo pobre que poco durará», según el verso de Gonzalo de Berceo, tiene como correlato la perennidad esperada del siglo rico, del «siglo futuro» o del «reino de Dios». De análoga manera, durará poco la pobreza de este mundo, en tanto que pobreza material o terrenal, tan poco como la riqueza temporal o mundana, las cuales no son más

que sombra, aparente imagen o imagen trucada, de aquellas que se pueden sufrir o gozar en esa segunda vida, en «esa vida que atendemos» y que Jorge Manrique nos quiere hacer recordar al llamarla con tales palabras.

En el fondo de esa aparente imagen del mundo de las cosas, entre las que los hombres provisionalmente desenvuelven su existencia terrena, se da como una inversión del lazo que a primera vista se pensaría hallar. Vamos a fijarnos en uno de los aspectos, quiero decir, en uno de los sectores que aquí he presentado como miembros de una dicotomía fundamental. La corriente ideológica del «cristianismo medieval» (cuya fuerza de expansión fue grande, pero sin llegar a ser nunca aceptada en todos sus puntos ni a imponer una línea única) se ocupó con especial ahínco en difundir una concepción de lo que podemos llamar la «pobreza cristiana», procedente de la Patrística, según la cual se presentaba a Cristo como el pobre por excelencia. Era lo que llevaba a ver en el pobre un símbolo de Cristo. Siendo una de las personas del Dios trino, al encarnar Jesús en la naturaleza humana, había asumido la pobreza constitutiva del pobre y por su propia palabra reiteradamente había exaltado la voluntaria aceptación de aquélla. El hombre, por el hecho de serlo, es indigente, y Cristo ha hecho suya esa común condición, ateniéndose al estado de los que materialmente la soportan: «communis apparuit et pauper», dice un texto patrístico [1]. Mas esta doctrina, que pudo haber llevado a una conmoción social—siempre quedó, ligada a ella, una levadura de protesta—, operó más bien en un sentido inmovilista: al objeto de desplazar la atención de las diferencias en la posesión férreamente mantenida de bienes materiales, se predicó su renuncia, tratando de convencer acerca de su vana condición, incluso de su satánica fuerza para llevar al vicio y al mal. Fue así, hasta el punto de que no ya sólo la posesión de las riquezas o el apego a las mismas se dijo que llevaba dentro de sí tan perversa inclinación, sino que tan nefanda naturaleza se comunicaba a los objetos mismos que se estimaban riqueza. Claro que no resultaba fácil atraer a los ricos a un desprendimiento acorde con esta doctrina, y en consecuencia los moralistas incorporaron una segunda parte a su doctrina: con las riquezas se puede, además de procurarse las cosas gratas de este mundo, conseguir de Dios, en la parte y en el momento adecuados, los méritos inherentes a la pobreza. Esto obligaba a dar libremente de sus bienes a los pobres, y, si cabe, en mayor proporción a la Iglesia y a sus representantes. El segundo modo de dar, según los adoctrinantes, venía a constituir una más segura inversión, ya que en este caso los bienes cedidos serían emplea-

[1] Véase J. Leclercq: «Les controverses sur la pauvreté du Christ», en el vol. I de la serie dirigida por M. Mollat *Etudes sur l'histoire de la pauvreté*, París, 1974, pág. 51.

dos con toda seguridad en buenas obras. Los santos—recordaba Gonzalo de Berceo—habían dado ejemplo, siguiendo a Jesucristo, de estimar por encima de todos a la gente humilde, más aún, humillada; a la gente «de vil manera». Así pues, los santos, como Cristo, son padres de los pobres. Con esto, Berceo, al modo de tantos otros poetas en el Occidente europeo, actuando en propagación del culto a las reliquias de los santos que se guardaban en los monasterios, perseguían un doble objetivo: en primer lugar, convencer y atraer a los pobres hacia una aceptación plena y en calma de su estado de menesterosidad; en segundo lugar, hacer ver a los ricos la conveniencia de honrar con sus riquezas a los santos, pobres influyentes ante Cristo, de los cuales eran administradores las Ordenes monásticas. Por todo ello, el pobre era una figura importante y necesaria en la sociedad medieval: en principio, era ejemplo de grandes virtudes cristianas y ocasión de que los pudientes cumpliesen con las suyas. Los donativos de éstos hacían posible la instalación de los monjes, y en sus monasterios se hallaban, rodeándoles en abundante número, mendigos que vivían permanentemente a su alrededor, en espera del reparto cotidiano de la sopa, a veces de ropas, y en busca de un poco de calor; otros enjambres de pordioseros llegaban ocasionalmente cuando por alguna fiesta especial o legado testamentario se anunciaban repartos extraordinarios [2].

Atender a los pobres, pues, no era para monasterios y conventos, y tampoco para personas ricas que vivían en castillos, granjas o ciudades, una obligación ocasional y secundaria. Era, doctrinalmente, una finalidad esencial de su riqueza, de su propia existencia en la sociedad cristiana. En ésta, durante la Edad Media, el pobre ocupa un puesto central y necesario, complemento imprescindible del puesto del rico.

La carencia de bienes—y no pensemos ahora sólo en bienes de estricto carácter económico—era considerada como una ley natural. El pobre, por de pronto, es una pieza necesaria en el orden natural conforme al cual han de mantenerse constituidas las sociedades humanas. Siendo, por tanto, una de las manifestaciones de la ley natural, viene a ser, consiguientemente, una participación en el sistema de la ley eterna o divina; toda ley natural lo es—y en tales términos da su definición de la misma Santo Tomás—, y así resulta que la pobreza es también un elemento de la ley divina. No se puede alterar—sin incurrir en desacatamiento a la ley de Dios, en pecado—, y sería inútil querer alterar ese orden, ya que, en tanto que reflejo de la ley eterna, es inmutable.

Ese reconocimiento de la necesidad de los pobres y de la pobreza en la sociedad medieval se traduce en la sublimación teológico-moral y

---

[2] Citado por CARMEN LÓPEZ ALONSO en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núm. 320-321, 1977, página 371.

política de una situación real dada. Si bien se da por supuesto que sobre la tierra hay una masa de bienes suficientes para la subsistencia de los hombres, como para la de los pájaros, conforme a algún pasaje evangélico, lo que no está asegurado es que se encuentren siempre al alcance de la mano, puesto que así lo exige la necesidad de que el hombre trabaje para comer. El inadecuado o incomprendido cumplimiento de este precepto—que no es más que falta humana—lleva consigo dos consecuencias: *a)* la insuficiencia general de mantenimientos para toda la población; *b)* la acumulación—internamente contradictoria—de los mismos en manos de unos pocos privilegiados. La salida, dentro de los supuestos del sistema, a la inevitable persistencia de esta antinomia no podía ser otra que la de sublimarla en una escatología: es una situación necesaria para que se produzca la separación imborrable entre ricos y pobres, condición a su vez también necesaria para que unos y otros alcancen méritos que les permitan participar de la gloria del Padre [3].

Con su planteamiento escatológico, ligada a la ley eterna o ley de Dios y al Evangelio o ley de Jesucristo, la pobreza se revela como un resistente pilar en el que se apoya la estructura económico-social de la sociedad tradicional. Es la base inferior sobre la que se levanta la pirámide de los ricos, de los poderosos, de los grandes, del príncipe. Esas prácticas de acoger en determinadas fiestas, especialmente de carácter cristiano, a los pobres, por parte de los reyes, esa conocida taumaturgia que en general se dirige a curar menesterosos, revela que los pobres son un elemento imprescindible en la trabazón de la sociedad tradicional. Hay que conceder a aquéllos alguna compensación que les sorprenda y paralice, sin que amenace el orden; algún sentimiento de lejana y mínima coparticipación, aunque sólo sea al objeto de que se conserven, para lo cual hay que contar con su aceptación tranquila. A este mismo efecto, se repite insistentemente al rico la obligación en que se encuentra, respecto al sistema, en cuyo vértice se sitúa a Dios, de cumplir con sus cargas relativamente a la ayuda debida a los pobres.

No cabe olvidar que, aunque la frecuencia de las mismas sea menor que en los siglos de la primera modernidad, las turbulencias de campesinos y otros pobres, llegados a un estado de exarcebación de los áni-

[3] En el fondo, esta construcción doctrinal, un tanto sorprendente hoy, está mucho más enraizada de lo que parece en la mente humana. Por eso, en el siglo XVIII, a pesar del retroceso que las convicciones religiosas sufren en virtud del avance del proceso de secularización, cuando aquella doctrina de la pobreza cede se la sustituye por una no menos pretendidamente rigurosa convicción, en este caso científico-natural: economistas y moralistas sostienen la necesidad y conveniencia de la existencia de pobres, para la buena marcha natural de la economía y de la sociedad; todavía esa idea alienta en ciertas formas de un tan elegante como falaz liberalismo. Algunos textos del siglo XVII inglés pueden verse en H. LASKI: *Histoire du liberalisme europeen*, traducción francesa, París, cap. II; de ahí tomo la referencia a lo que R. H. Tawney llamó «el triunfo de las virtudes económicas», pág. 153. Las valoraciones de la obra *The Religions Tradesman* (sobre 1684) son una secularización de las de la tradición cristiano-medieval, con la que conservan un paralelismo de signo invertido.

mos por las calamidades que sufren, son conocidas también en la Alta Edad Media. Y en muchas ocasiones han presentado aspectos de dura violencia contra los señores. Es más: a pesar de toda la resignación que al pobre de la Edad Media se le supone, también a veces no deja de señalarse que, en principio, los desvalidos no tienen ningún sentimiento favorable hacia el señor, y, desde esa disposición previa y general, cuando se enfrentan a un señor que les oprime y les maltrata, acaban vengativamente alzándose contra él. La sociedad entera puede verse amenazada y resulta siempre perjudicada en casos de revuelta, y por ese motivo interesa a todos que el señor cumpla en buenos términos los compromisos de su función social. Ramón Lull observaba ya que las riquezas que posee son para el rico causa de que «sía en este mon poc amat»—aunque Lull tiene el mayor cuidado en advertir, al objeto de dejar a salvo en todo momento el orden social establecido, que esos sentimientos de desafección no se dan contra el grupo de los señores en general y por el hecho de que sean ellos quienes disfruten de las riquezas, sino que se dirigen siempre contra algún señor en singular por la circunstancia particular de negarse a cumplir con los deberes que las riquezas le imponen: «pus no faça ço que a hom ric pertany de fer» [4]—. Siguiendo en la misma línea de pensamiento, un escritor que, como el ferviente mallorquín, ha detectado síntomas de malestar, sólo que de más grave e intensa irritación—aludo al caballero y poeta moralista Pérez de Guzmán—recuerda también a sus iguales, los ricos y señores, este aspecto de su papel en la sociedad:

Grandes virtudes podemos
ejercer con las riquezas
....
a grandes cuytas e males
de pobres socorreremos [5].

Planteada en los términos que quedan dichos, el pobre, con todo su continuo sacrificio a cuestas, permanecía integrado en esa sociedad medieval, lo que no quiere decir que no quedaran siempre casos de marginación. Cuando en las *Relaciones de los pueblos de España,* al empezar el último cuarto del siglo XVI, se pregunta a los pueblos por los establecimientos hospitalarios con que cuentan, nos sorprende descubrir que la casi totalidad de pequeños pueblos, aldeas y hasta lugares disponen de algún hospital, por humilde que sea y por desprovisto de me-

[4] El pasaje pertenece al *Llibre de Contemplació,* cit. por J. L. MARTÍN en su estudio «La pobreza y los pobres en los textos literarios del siglo XIV, inserto en el volumen de varios autores *A pobreza e a assistencia a os pobres na Peninsula Iberica durante a Idade Media,* Lisboa, 1973, tomo I, pág. 620, n. 119.

[5] «Copias de vicios e virtudes», poema incluido al final de la ed. llevada a cabo por R. B. TATE de la obra *Generaciones y semblanzas,* Londres, 1965, pág. 78.

dios que se halle. Se trata, con mayor frecuencia, de núcleos de población que apenas llegan o no llegan a quinientos habitantes y que a sí mismos se califican con razón de miserables. Y es en estos pequeños remansos de población rural, más, si cabe, que en las ciudades, donde encontramos que el pobre es visto todavía como un elemento de la constitución natural de la sociedad, con el que hay que contar, que se mueve en el interior del grupo y hacia el cual los componentes del mismo estiman que tienen obligaciones que cumplir, incluso cuando se trata de pobres pasajeros, ajenos a la exigua comunidad de los vecinos. Entre muchos ejemplos de «relaciones» del nivel indicado quiero citar éste de Vianilla, que posee, según declaran, cercano al lugar, un hospital, «adonde llevan los pobres siendo temprano, y siendo de noche los recogen en sus casas» [6].

Brevemente queda expuesta la diferenciación de papeles que se establecía en el régimen social del cristianismo medieval, subsistente en ciertas áreas apartadas al comenzar la Modernidad. El brutal sistema de resperto de sufrimientos, de carencias, de enfermedades, de dolor, entre una parte y otra, es, para la estimación de hoy, injustificable. Así también empezó a ser estimado desde más pronto de lo que muchas veces se supone, dando lugar a actitudes de crítica y de repulsa con las que en seguida nos vamos a encontrar.

La consolidación objetiva de la dualidad y alteración de su estimación social

No cabe duda de que en el XVI los testimonios de rechazo, por una parte y por otra, de la correlación vinculante entre pobres y ricos se han multiplicado y se desmorona la construcción social que en ella se fundaba. En tal sentido, hay que reconocer que las transformaciones en el régimen de relaciones de producción y los fenómenos sociales a que van ligadas—entre ellos, básicamente, la diferenciación de pobres y ricos—constituye, como sostuvo Marx, un aspecto decisivo en la sucesión de los tipos de sociedad. Por esa razón, la primera sociedad moderna (renacentista y, en su segunda fase, barroca), por muchos ingredientes medievalizantes que conserve—de carácter institucional e ideológico—, no dejará de ser una sociedad muy diferente de la sociedad feudal. Sin embargo, el hecho de que subsistan, en esos siglos XVI y XVII, formas tradicionales de familiaridad de pobre y rico, concomitantemente con formas nuevas de repulsa y odio entre ambos, es una situación antinó-

[6] «Relaciones de los pueblos de España» ordenadas por Felipe II. Esta relación de Vianilla se inserta en el vol. VI de las correspondientes a Guadalajara, ed. de Fernández Villamil, M. H. E., tomo 47, pág. 287.

mica con la que hay que contar en la aparición y desarrollo de la literatura picaresca.

A mediados del XVI se polemiza sobre las dos líneas ideológicas que de lo expuesto hasta aquí se desprenden. De un lado, la de afirmar que la obligación del pobre es aceptar voluntaria y alegremente su indigencia, sus dolorosas privaciones, para dar ejemplo al rico hasta el punto de lograr que éste, voluntariamente y con íntima satisfacción, renuncie a las riquezas que posee. La línea segunda considera antisocial, peligrosa, reprobable, la pobreza, y, por tanto, los superiores y cuantos puedan algo están obligados a ocuparse en eliminarla—o, cuando menos, a reducir sus proporciones—. De las riquezas hay que asegurarse que van a cada uno de los miembros de la sociedad, en la mayor parte posible a cada uno, ya que la posesión de bienes, en mayor o menor medida, trae consigo una serie de otros bienes, a alguna parte de los cuales todos han de tener derecho de acceso. Sobre 1545, la disputa entre estas dos concepciones se plantea en Salamanca y llega hasta las proximidades del trono, como resonancia de la cuestión que planteara un cuarto de siglo antes Luis Vives. Esa disputa se desarrolló principalmente entre el dominico fray Domingo de Soto y el benedictino fray Juan de Robles (o de Medina). De ella me he ocupado extensamente en otro lugar. Aquí resumiré estrictamente lo necesario para seguir el hilo de mi exposición. Soto sostuvo el criterio tradicional: licitud y libertad de la mendicidad, estimación positiva de los pobres vergonzantes y subsistencia de la finalidad escatológica de la pobreza, y correlativamente, de la riqueza, referidas casi exclusivamente a bienes económicos. Al hacer mención M. Cavillac de estas tesis de D. de Soto, le achaca que no atiende a una «noción utilitaria del trabajo», subrayando, en cambio, «la dignidad de la condición mendicante» [7]. Diría yo más bien que responde a una visión «estática» de una economía concebida según patrones fijos y ordenada a una cosmovisión de tipo tradicional o cristiano-medieval, con mínimos de producción, de consumo, de relaciones mercantiles, que ha de soportar una masa de población pasiva, reducida forzosamente a mendicidad. La versión doctrinal formulada para legitimar ese estado es la que conservan Soto y otros muchos teólogos europeos de la época. Frente a esto, haciéndose cargo—aunque él considere no salir de un planteamiento moral—del estado de expansión en que en esas fechas se encuentran la agricultura y la industria castellanas, y a consecuencia de ello, de la necesidad de mano de obra en que se está, sostiene Juan de Robles que la pobreza a que se hace referencia en el Evangelio no es la de bienes económicos (siempre habrá pobres, pero

[7] Véase su estudio preliminar a su ed. del discurso *Amparo de pobres*, de PÉREZ DE HERRERA, en Clásicos Castellanos, Madrid, pág. C.

bastan con los que no se pueden evitar de otras clases: enfermos, subnormales, niños, ancianos, inválidos, viudas, gentes débiles que necesitan la ayuda del cristiano). Por eso es perfectamente lícito esforzarse en eliminar la pobreza económica y el príncipe puede legítimamente buscar que todos sean ricos. Robles considera el trabajo fuente de enriquecimiento, no sólo de obtención de un mínimo de subsistencia, y pretende, a través de él, integrar a los pobres como elementos de una población activa y productora; cualquiera propuesta de mantener el extremo de la mendiguez, para excitar en el rico una conmiseración redentora de sus excesos, es una solución injusta y condenable, ya que, para mantener una posibilidad de salvación de unos pocos, arriesga la perdición de muchos más, los cuales han de aborrecer forzosamente las privaciones que soportan [8].

Salta a la vista que Juan de Robles cuenta, muy conscientemente, con el nuevo estado de espíritu que en ciertos niveles se observa: con individuos que se encuentran en determinadas condiciones y desde ellas rechazan tener que resignarse a vivir en pobreza; pensando que las circunstancias de la situación económica y social permiten salir de ella, se esfuerzan en conseguirlo. Una vez más tropezamos aquí con el fenómeno de la movilidad social, en el cual se inspirarán tantos testimonios de repulsa del estado de pobreza, por parte de quienes la sufren, y, paralelamente, de condenación de esa repulsa por parte de los ricos, que se ven amenazados en el disfrute indisputado de sus patrimonios. Es el panorama en el que se divisa la aparición de la picaresca, como ya llevo dicho.

Un período de ambigüedad en la concepción del puesto social del pobre. Los pobres en el medio urbano

Pero creo que para entender ésta—repitiendo igualmente algo que ya sugerí—hemos de reconocer que hacía falta que se mantuviera todavía una fase de ambigüedad en esa antítesis de posiciones, para que pudiera producirse una pluralidad de actitudes entre ambos extremos, y que, en respuesta a una u otra de aquellas dos soluciones en disputa, no se redujera la oposición entre ellas a luchar cada una con la contraria. Mientras las dos, a un mismo tiempo, se mantuvieron en pie, en esas condiciones, era posible encontrarse con otras posturas, entre ellas ésa de la picaresca: un hostigamiento erosionante y desviado que no llega a una lucha social.

[8] Véase mi estudio «De la misericordia a la justicia social en la economía del trabajo: la obra de fray Juan de Robles», publicado en *Moneda y Crédito*, núm. 148, marzo 1979.

Es, por consiguiente, de interés comprobar que se conserva la visión tradicional de los pobres como parte integrante necesariamente e integrada realmente de hecho en la sociedad. Quiero decir que hay que comprobar el mantenimiento de este cuadro, institucional e ideológicamente, aunque luego podamos reconocer que la eliminación del criterio tradicional en la realidad era imparable. Es no menos de interés advertir que, en escritores ligados de alguna manera a la picaresca, se encuentran manifestaciones de la doctrina tradicional, y más aún que restos de la misma, o simples ecos a veces, se pueden descubrir en las obras más representativas de la novela picaresca.

Un doctor, Pérez de Herrera, por ejemplo, conocedor de la vida picaresca y delictiva, reunida en las galeras, de las que fue médico, amigo del autor de la novela picaresca por antonomasia, Mateo Alemán, un escritor, pues, moralista y economista, como este Pérez de Herrera, se nos revela incluido entre los sustentadores de la tesis tradicional en algún momento: «los grandes y privados [en el sentido de 'validos'] de la Corte celestial que son los pobres verdaderos», escribe en su discurso sobre el «Amparo de pobres» [9]. El propio Alemán hace decir a su Guzmán de Alfarache—tan imbuido de la tesis contraria (y en ello estimo que no hay que ver contradicción, sino ambigüedad de una época de transformación y conflicto)—unas palabras que enuncian la más pura versión tradicional en su pretendida armonía escatológica: «no hizo tanto Dios al rico para el pobre como al pobre para el rico» [10]. Y todavía el Pícaro por excelencia expondrá en otros lugares consecuencias de esa doctrina. «Ni se condena el rico ni se salva el pobre por ser el uno pobre y el otro rico, sino por el uso dello»; la riqueza es un bien neutro, todo depende de su aplicación, y a tal fin es dada o negada por Dios a unos y otros: «La Providencia divina, para bien mayor nuestro, habiendo de repartir sus dones, no cargándolos todos a una banda, los fue distribuyendo en diferentes modos y personas, para que se salvasen todos. Hizo poderosos y necesitados. A los ricos dio los bienes temporales, y los espirituales, a los pobres. Porque distribuyendo el rico su riqueza con el pobre, de allí comprase la gracia y, quedando ambos iguales, igualmente ganasen el cielo» [11]. Incluso es el propio Alemán en persona quien asiente a esta doctrina, en una carta en la que declara que su preocupación por el problema de pobres y ricos le llevó a escribir el *Gusmán:* la presencia de los pobres es ocasión para movernos a practicar la caridad y librarnos del pecado; parece un lector de Soto al escribir: «grandes frutos encierra en sí la pobreza y grandes bienes

[9] Ed. cit., carta al lector, pág. 13.
[10] Ed. de Francisco Rico, Barcelona, 1967, pág. 396 (ver nota de Rico núm. 4 bis).
[11] *Ob. cit.*, pág. 735.

nos hacen los pobres, gran consuelo del justo; y así es justo no se nos quiten de la vista, ni falten de nuestra presencia, que son despertadores» [12].

Es explicable que Salas Barbadillo, autor que viene a utilizar el género de novela picaresca, separándose de la línea general, como un medio de consolidación ideológica de la sociedad barroca tambaleante, declara su estimación hacia los pobres «por la parte que tienen de representar a Dios», en virtud de lo cual «son mucho más que todos los grandes de Castilla y que los príncipes que pisan imperios y atropellan monarquías» [13]. Palabras éstas que quieren operar como una droga adormecedora que calme la actitud cada vez más levantisca de las clases populares y la entrega a los desmanes contra los ricos que ya son conocidos, que incluso son incendio que fácilmente prende en los desposeídos.

Análogamente, Quevedo parte no de expresar como suyas, sino de considerar como circulantes todavía entre el público asiduo de la iglesia y que acude a entretenimientos religiosos convicciones semejantes. Por eso, con su habitual demoledor sarcasmo (Quevedo goza de emplearse arriesgadamente en juegos verbales con quienes se enfrenta como enemigos), nos presenta a Pablos, después de fracasado en sus engaños y trapacerías, molido de una paliza, robado de sus compinches, sin dinero y solo, haciéndonos saber que en tales circunstancias «me metí a pobre, fiado de mi buena prosa». Explota en la puerta del templo la imagen tradicional, que se dice cristianamente resignada, del pobre. Trata de llevar a los que pasan junto a él a suponer que se encuentran ante uno de esos ejemplares pobres que aceptan su papel de dócil despertador de la conciencia del rico, esperando su premio en el más allá: sentado a la entrada del templo, mostrando mutilaciones y llagas fingidas, grita a los pasantes: «¡Miren la pobreza y el regalo que hace el Señor al cristiano!» [14]

Subsiste, sin duda, el modo tradicional, medieval, de estimación de la pobreza; y, correspondientemente, de plantear la tensión de ricos y pobres. Es el sentido con que se venía interpretando la parábola evangélica del pobre Lázaro y el rico avariento, que tanto se emplea como motivo iconográfico adoctrinante en la escultura de los templos románicos: recuérdense los capiteles de la basílica borgoñona de Vezelay o de la de San Vicente de Avila. Vidrieras, miniaturas de manuscritos iluminados, escenas de archivoltas en los tímpanos, repiten el tema. En él se inspira Santa Teresa cuando con indignación comenta el olvido de

---

[12] Carta inédita «de lo hecho cerca de la reducción y amparo de los pobres del reino», descubierta y editada por Ed. Cros, en apéndice de su obra monumental *Protée et les gueux*, París, 1967, pág. 438.
[13] *El caballero puntual*, ed. de E. Cotarelo, en Col. Escritores Castellanos, Madrid, pág. 97.
[14] Ed. de Lázaro Carreter, Salamanca, 1965, pág. 251.

esa lección sociorreligiosa: «decir a un regalado y rico que es la voluntad de Dios que tengan cuenta con moderar su plato para que coman otros siquiera pan, que mueren de hambre, sacarán mil razones para no entender esto sino a su propósito...» [15] Y, semejantemente, fray Luis de León clama contra el desconocimiento por parte del rico del deber en que está de compensar de algún modo los sufrimientos y hambres que por él pasa, como los pasó Cristo, el pobre resignado. En un pasaje de *La perfecta casada* establece esta conclusión, por vía de advertencia: «Y el pecar los señores en esto con sus criados ordinariamente nace de soberbia y de desconocerse a sí mismos los amos. Porque si considerasen que así ellos como sus criados son de un mismo metal, y que la fortuna, que es ciega, y no la naturaleza proveída es quien los diferencia, y que nacieron de unos mismos principios, y que han de tener un mismo fin y que caminan llamados para unos mismos bienes...», entonces cumplirían debidamente en el trato con sus criados [16].

Este último fragmento de fray Luis conecta la concepción de la pobreza, en el sentido que hemos visto, a la doctrina de origen, naturaleza y fin de los humanos, frecuentemente utilizada, si bien las más veces de manera sarcástica, por la literatura picaresca, bajo dos aspectos: de un lado, para legitimar las, en su apariencia social, disparatadas aspiraciones del pícaro, y, de otro, para hacer valer, apuntándoselos en su cuenta, los méritos que sus penalidades de pobre le acarrean (méritos que, como vamos a ver en seguida, no corresponden a los de una moral teológica). Guzmán nos hará recordar que «las pasiones del alma no tocan a los más pobres que a los más poderosos y todos igualmente las padecen» [17]. Y Estebanillo (pasemos así del primero al último de los grandes pícaros) insistirá en que «también los pobres y humildes saben hacer cosas de ingenio, pues tienen un alma y tres potencias como los más poderosos y cinco sentidos como los más calificados» [18]. Esto quiere decir que todos los pobres, esos pobres que con industria aspiran a medrar, esos pobres llagados y lamidos por los perros en las representaciones de la iconografía religiosa, son de la misma naturaleza, experimentan los mismos sentimientos, placeres, anhelos, etc., que los favorecidos ricos y, por tanto, tienen derecho a que se les conceda una parte. La diferencia estará en que los pícaros buscan manera de obtenerla por sí mismos; los que se resignan pasivamente la esperan del rico, administrador, conforme se les predica, de los bienes creados por

---

15 «Camino de perfección», ed. del P. Efrén de la Madre de Dios, en la BAC, tomo II de las *Obras Completas de Santa Teresa*, Madrid, 1954, pág. 246.

16 «La perfecta casada», en el vol. de *Obras completas castellanas*, ed. de la BAC, Madrid, 1944, páginas 267-268. En *Exposición del libro de Job* y en *Los nombres de Cristo* se refleja la misma doctrina. Véase A. Guy: *La pensée de fray Luis de León*, París, 1943.

17 Ed. de F. Rico, pág. 715.

18 Ed. de N. Spadaccini y A. Zahareas, Madrid, 1978, tomo II, pág. 107.

Dios. Unos y otros, iguales a los ricos y poderosos, son pobres; son Lázaros, el pobre del episodio evangélico. Lázaro es así el nombre que lleva la primera figura—cualesquiera que sean sus imprecisiones—de pícaro. A partir de su aparición, y desde muy temprana fecha, se ha convertido en un tópico. Los hombres de la época que aquí se toma en consideración, al pronunciar ese nombre, podían aludir tanto al pobre santo del Evangelio como al mozo ladronzuelo y después marido complaciente, desmoralizado, cínico y de sentimientos secularizados, cuya fama—esa tercera vida del hombre del Renacimiento—estaba recorriendo el mundo, habiendo partido de las riberas del Tormes. No se trataba de dar a éste una significación religiosa, a través de la mofa, del sarcasmo, de la hipocresía; pero sí, plenamente secularizada, trasladar al segundo, a su manera, la posibilidad de merecer, que iba a ser la gran apuesta lanzada frente a la sociedad, por él y por quienes siguieron o hicieron más compleja y desviada su senda; solo que ese merecer no era el de la gracia divina que se les prometía, sino el del medro mundano y placentero que arrancaban a la sociedad con sus tretas.

Para que esta transmutación se entienda es necesario que subsistan, una junto a la otra, como ya he dicho, las dos versiones. Y, en efecto, añadiré a lo dicho el recuerdo de que en un mundo próximo al de la vida picaresca se encontraba vigorosa todavía la versión tradicional, la cual podía incluso engendrar amplios movimientos de gentes, alcanzar una audiencia social extensa, por mucho que hubiera sido el desmoronamiento provocado en los modos institucionalizados de ejercer la caridad por las críticas acerbas dirigidas a los mismos, y por mucho que fuera el apartamiento de los grupos urbanos respecto a los valores que sus apóstoles trataban de exaltar. Tal es el caso de las fundaciones realizadas en España por San Juan de Dios y, algo más tarde, en Francia, por San Vicente de Paúl. Porque esta concepción se hallaba en pie es por lo que el pícaro la incluye entre sus maneras de presentarse, falseando ante ciertos públicos sus sentimientos al respecto. Tiene que subsistir, ya digo, y subsiste, con una difusión considerable, la manera tradicional de concebir al pobre y de esperar de él un comportamiento resignadamente llamado entonces cristiano: a él responde, en definitiva, el pobre, como un elemento integrante de la sociedad, para que se mantenga, según una ordenación eterna, la conexión con el más allá.

No se trata tan sólo de que *ser pobre* sea una situación personal de algunos, pasando al enunciado de un estado y condición objetivos de la persona que define a ésta, *«el pobre»* [19]; pero ahora se llega a más, concebir una función social, con sus derechos y deberes, sus valores que

---

[19] Véase M. MOLLAT: *Les pauvres au Moyen Ag*, París, 1978, pág. 10.

conservar, sus compensaciones, su *status*—lo único que no le llega es el honor (volveremos sobre esto)—. Recordaré aquí que a fines del XVI un médico catalán y moralista, Marco Antonio Camos, escribe una obra de moral y política, bajo el título de *Microcosmía o gobierno universal del hombre cristiano:* en la sociedad estratificada, jerárquica o de «órdenes» que describe, «los pobres» constituyen un estamento, o más exactamente, los mendigos [20]. Pérez de Herrera, en su programada organización corporativa de pobres, de la que hablaremos a continuación, establece un «padre de trabajadores», encargado de cuidar y vigilar de los pobres (a los cuales el autor pretende integrar por medio del trabajo obligatorio), y organizados de tal manera los pordioseros tendrán «sus superiores y cabeza» [21]. Tan institucionalizada se muestra la materia, a pesar de sus resquebrajaduras, que el mismo Pérez de Herrera nos habla de la práctica de arrendar por una cierta suma el derecho en exclusiva a pedir limosna en nombre de una ermita [22]. ¿No sería una sátira feroz de esta costumbre la patrimonialización de su ermita que tiene establecida el farsante y vicioso ermitaño de la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes?*

Como pienso que, a lo largo de lo que llevo expuesto, se ha podido llegar a advertir ya la presencia de un proceso histórico que llevaba a la *transformación del concepto de pobreza,* creo que conviene plantearnos qué se entiende por ésta, qué es ser un pobre y cómo se manifiesta socialmente. Sólo así, después de una indagación, aunque sea breve, en esa línea, cabe llegar a penetrar en los temas específicos de ese modo de estar comprendido en el grupo de «los pobres» que pertenece al tipo de los pícaros.

El concepto de pobre—en el uso sustantivado de esta palabra—conserva siempre una acepción amplia. Y de esa forma será como aparezca repetidamente en la picaresca, bajo muy diversificados tipos de carencia o manquedad de alguna clase de bienes, importantes para la vida individual y social. En tal sentido, tiene su origen la expresión en los textos altomedievales y se conserva en uso durante los siglos modernos. Responde, pues, a una situación de debilidad, de dependencia, de humillación, caracterizada por la privación de medios para satisfacer necesidades normales en la existencia de que otros disfrutan. Puede ser —y acabará esta acepción absorbiendo a los demás casos—de bienes económicos; pero también de salud, de influencia o de poder social, de saber, de honor (por razón de nacimiento u otras motivaciones). Y esa falta de medios le coloca en situación de dependencia respecto a la ayu-

[20] Barcelona, 1592, véase parte II, diálogo XX.
[21] *Amparo de pobres,* ed. cit., diálogo III.
[22] *Ob. cit.,* disc. I, pág. 44.

da o dádiva ajenas. «El pobre, según Santo Domingo de Guzmán, es esencialmente el hombre al que la debilidad de sus recursos coloca siempre a merced de todos en la sociedad» [23]. Se puede decir que en el pleno Medievo pobres son cuantos componen la casi totalidad de la población común, los que no son señores o los que quedan fuera de los estamentos privilegiados, y por eso se comprende que San Vicente Ferrer defina inversamente a los nobles como los que permanecen por encima de los pobres: «los senyors temporals qui volent damunt les persones pobres» [24].

La carencia de medios de defensa, de cultura, de relaciones y fuerza social, dio lugar a que el Medievo tuviera como plena expresión del pobre al campesino, produciéndose aquella equiparación entre *pauper* y *rusticus*. Ello nos dice que en su origen medieval esta manera de ver emplaza preferentemente al pobre en el campo y que hasta el siglo XIII, coincidiendo, por otra parte, con la primera fase de auge de la civilización urbana, no aparezca el pobre de ciudad [25].

Se observa, desde el primer momento, que las diferencias en los cambios de estimación de esa falta o insuficiencia de bienes dependen de los modos de vida. Sucede así no tanto porque, conforme a estos modos, se haga más fácil obtener o no unos bienes u otros—aunque esto también influya—, sino porque, como cada modo de vida lleva como secuela la preferencia de unos bienes sobre otros, son de ordinario esos bienes preferidos en cada momento aquellos cuya ausencia se destaca más. Por ejemplo, señala L. R. Little que en el mundo caballeresco, feudal y rural, a los monjes benedictinos—pese al esplendor de la liturgia en sus templos—se les considera pobres en atención a que no poseen armas, y se encuentran, en medio de una sociedad dominada por la actividad bélica cotidiana, en condición de débiles, de indefensos. Junto a ellos se encuentran los caballeros en su originaria profesión de matar a otros hombres en lucha, con sus caballos y sus armas que ellos sí poseen y que son altamente costosos. Con tales actos de violencia los caballeros infringen la explícita prohibición del Evangelio, y aunque a veces el acto de hacer perder la vida a otro se halle legitimado por la Iglesia, dado que siempre pueden caber dudas, y en ocasiones manifiestamente quedan fuera de las prescripciones canónicas, los señores que usan de las armas, para hacerse perdonar en el más allá sus faltas, practican la ayuda en forma de dádivas y legados a los pobres. En tales casos, la ayuda a «los pobres» consiste en la entrega de tierras, joyas, ornamentos, pago de la construcción de templos o capillas, fundación

[23] MOLLAT, *ob. cit.* en la nota 19, pág. 150.
[24] SERMONS, pet. I, pág. 140.
[25] F. GRAUS: *Au Bas Moyen Age, pauvres de villes et pauvres des campagnes*, en A.E.S.C., 1961, págs. 1053-1065.

de monasterios, precisamente a unos pobres que serán esos fastuosos monjes, los cuales con sus oraciones redimen los pecados del donante y legitiman los actos de violencia del guerrero [26]. La correlación da lugar también a que esos monjes que representan al pobre en la vida de campo del caballero pertenezcan también—benedictinos, cluniacenses, cistercienses—al mundo rural.

Cuando en el giro central del Medievo aparezcan cambios que son lentos, pero continuos; cuando ya no se levanten, cubriendo la tierra, esas *candidae ecclesiae* de que hablaba la Crónica de Gabler, sino las villas o ciudades con sus murallas comunes, sus casas sin fortificaciones, sus tiendas, cambiarán los valores y bienes que con predilección se estiman en esa nueva vida urbana. Consiguientemente, se destacarán los pecados que, según la conciencia de la época, puedan cometerse en relación con aquéllos; los nuevos modos de pobreza en quienes de ellos carezcan; finalmente, los modos de redimir sus faltas por parte de quienes por el mal uso de sus medios de riqueza arriesgan su salvación. *Los frailes* —dominicos y franciscanos—aparecen en un *medio urbano* en el que se han multiplicado las *riquezas materiales,* por medio del comercio y de prácticas de codicia frecuentes en los mercaderes, que también el Evangelio condenaba. *Los frailes,* tronando contra la usura y la condición avarienta, legitiman en contrapartida ciertas prácticas económicas y hacen ver que con las limosnas que los ricos les entreguen, ellos ejercen obras de caridad con los pobres, por efecto de las cuales redimen a esos poderosos del pecado de acumular riquezas. Pobreza, para los frailes mendicantes y para los pobres, quiere decir ahora falta de bienes materiales, preferentemente, de los que los ricos les entregarán una parte de los que poseen. Los poseedores de grandes fortunas, en buena parte son ahora, principalmente, los mercaderes y profesionales que logran distinguirse en la ciudad. Ciertamente, los grandes dominios, las grandes acumulaciones de riqueza agraria, seguirán en manos de los señores, pero estos otros grupos, más numerosos y emprendedores, llevan la iniciativa social, en cierto modo se puede decir que son una clase ascendente, y siguiendo sus formas de vida, sus usos y la naturaleza de los bienes que manejan, se adaptan también a esas condiciones las formas de la vida religiosa de quienes tratan de asumir y que de hecho asumen la representación de la pobreza. Por tanto, se atribuyen el papel social de recibir las ayudas a los pobres destinadas. Son las órdenes mendicantes, franciscanos y dominicos, cuyos conventos se instalan en los centros urbanos de esa nueva vida económica. Incluso alguna vez se ha intentado hacer una clasificación del volumen e importancia de las ciudades por el número

[26] Véase L. K. LITTLE: *L'utilité sociale de la pauvreté volontaire,* en el vol. I de los *Etudes pour l'Histoire de la pauvreté,* págs. 447 y ss.

de conventos de «mendicantes», minoritas y predicadores que en ellas se levantaban [27]. Las órdenes mendicantes van al encuentro de los pobres, que ya no son como los que iban de un monasterio en otro; pero ¿dónde los van a encontrar, dónde podrán compartir con ellos los recursos destinados a su pobreza, dónde acudir con su pretensión de remediarla? Sin duda, en las ciudades. Lo cual quiere decir que habiendo sido primero los pobres una manifestación rural y aun de escondido lugar campestre, buscando una ermita o una abadía aisladas en las que pudiera ser socorrido (piénsese en los lugares en que están instalados los cenobios cluniacenses, cistercienses, etc., órdenes que practicaron en gran escala operaciones de roturación de yermos), ahora son un producto de la vida urbana, buscando la proximidad de los burgueses, acudiendo a los conventos de franciscanos y dominicos, clientes favorecidos de aquéllos. Pero es de suponer que antes fue el desplazamiento de los pobres a la urbe y posterior la consiguiente instalación en ella de las órdenes mendicantes, que no a la inversa. En relación a este medio, la dádiva señorial se ve sustituida por la limosna, entrega tal vez de grandes sumas con ocasión de muerte y por vía de testamento, pero más ordinariamente por medio de la entrega constantemente repetida de pequeñas sumas en dinero, es decir, de limosnas consistentes en la entrega de unas monedas. Son éstas de uso habitual para los burgueses, vendedores o compradores del mercado urbano [28]. Allí y en los negocios que en la ciudad se realizan, el peligro moral está en la codicia, y es este pecado, teológicamente, y no el de la violencia, el que hay que hacerse perdonar. Probablemente, el burgués incipiente incurre en él con frecuencia, porque la tentación del lucro la tiene siempre ante sí. Por eso, la limosna se repite—contando también con su mucho menor volumen económico que los donativos señoriales—con reiteración diaria o de breves plazos. Los frailes mendicantes lo saben bien; por eso y como manera también de aproximarse más, de aceptar más visiblemente la pobreza, se instaura el pedir de puerta en puerta. Un franciscano catalán que hizo compatible su espiritualidad religiosa con las maneras de vida que observó en la ciudad de Valencia, pudo escribir que los ciudadanos eran grandes limosneros. Y muchos años después Jerónimo de Alcalá advertía que «es Valencia tierra de grande caridad y de grandes limosnas» [29].

---

[27] Véase J. Le Golf: *Apostolat mendiant et fait urbain*, en A.E.S.C., vol. 23, 1968, págs. 335 y ss. Véase también su pequeño vol. *Marchands et banquiers au Moyen Age*, París, 1969.

[28] Véase el comentario de C. Trasselli en *The Journal of European Economic History*, 9-1, 1980, págs. 239 y ss.

[29] Véase mi artículo «Precapitalismo, burguesía y religiosidad en la obra de Françec Eximenis», publicado en *Actas del VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, 1969, recogido en mi volumen *Estudios de historia del pensamiento español. Serie primera. Edad Media*, Madrid, 1973, 2.ª edición, pág. 393. La cita del «Donado hablador», en pág. 411.

Pobreza como insuficiencia económica. ¿Quiénes son pobres?

Los bienes de cuya carencia deriva, para quien la sufre, la condición de pobre han podido variar, pueden ser de muy diferente clase, como he adelantado al paso páginas atrás. Desde las armas, a los mantenimientos, a la salud, al desamparo y, más que nada, a la carencia del bien de alcance más general, el dinero. De ahí la definición—que nos sirve como una primera respuesta a la pregunta: ¿quién es el pobre?—que ha escrito Mollat, sintetizando los estudios presentados durante varios años en el Seminario que sobre el tema estuvo celebrándose en la Sorbona: la pobreza es *«una situación, forzosa o voluntaria,* permanente o temporal, *de debilidad, de dependencia y de humildad,* caracterizada por la *privación de medios, cambiantes según las épocas y las sociedades, relativos al poder y a la consideración sociales: dinero, fuerza, influencia, ciencia o calificación técnica, honorabilidad de nacimiento, vigor físico, capacidad intelectual, libertad y dignidad personales»* (no quiere decirse que hayan de faltar todos, sino alguno de estos elementos, sobre todo aquellos—entiendo yo—que sean decisivos en los criterios de estratificación vigentes en una sociedad dada).

Según ello, la pobreza es siempre un *criterio relativo:* «el grado de privación se establece de diversas maneras, bien en relación al nivel mínimo de subsistencia del individuo, o al nivel medio de condiciones de existencia en su ambiente social, o al nivel de desarrollo económico y social en un momento y en un lugar dados, o, finalmente, respecto a la pobreza voluntaria, en relación a las normas de desprendimiento que corresponde a un ideal religioso. Por consiguiente, nunca es una noción absoluta y que sirva para no importa qué situación: es una noción de diferencia, caracterizada por el paso de un dintel de carencia, tras el cual se ingresa en el estado de pobre (dintel variable según los grupos).

Pobres son llamados, pues, en general, aquellos que, conforme a las estimaciones de la mentalidad social vigente, carecen de un bien que debe ser poseído y que el pobre se encuentra desprovisto del mismo en la medida que, biológica o socialmente o ambas cosas a la vez, se requiere [30]. Por tanto, es aquel que ha caído por debajo de un mínimo nivel requerido para la existencia conveniente en el orden biológico, social, económico (de salud, de rango, de dinero). Pero añado que la evolución va en el sentido de que los dos primeros niveles sean reabsorbidos por el último, y así es como nos la encontramos en la acepción general que ha

[30] Carmen López Alonso lo define así: «pobre es quien se halla caracterizado por una situación material de menoscabo o desampaaro, a la cual se añade un sentimiento individual o colectivo de impotencia para salir de la misma, el cual se suele corresponder con los datos reales». «Conflictividad social y pobreza en la Edad Media según las actas de las Cortes castellano-leonesas», en la revista *Hispania*, 1978, pág. 360.

impuesto la evolución social en el siglo XVII, aunque aún se esté lejos de que sea institucionalizado tal carácter. Incluso en reglamentos, comentarios oficiales, respecto a subgrupos retardatarios en la evolución, se mantienen con independencia, aunque solo sea aparente, los otros dos aspectos, y muy particularmente el de honor social, de rango o *status*. En esa fase se produce la formación del tipo de mentalidad al que responde la picaresca.

Valdeón [31] ofrece un amplio repertorio de equivalencias en las que se desenvuelve el concepto de la pobreza en el paso a la modernidad: pobres-viejos, pobres-viudas, pobres-enfermos-lisiados, pobres-mendigos-pordioseros, pobres-vagabundos, pobres-peregrinos-romeros. A juzgar por las personas a las que Pérez de Herrera juzgaba lícito socorrer con limosnas, habría que añadir pobres-estudiantes, lo cual estaría muy de acuerdo con la primera literatura picaresca.

Desde fines del siglo XV y en adelante habría que poner todo énfasis sobre un grupo: los que disponen de bienes económicos insuficientes, esto es, pobres-trabajadores o jornaleros, palabras estas dos últimas que tienden a identificarse (como hará Sebastián de Covarrubias). Se trata, pues, de aquellos que no poseen para subsistir más que la fuerza de sus brazos, que se emplean a jornal, en relaciones de servicio sujetas a la dependencia de un amo; y aun se incluyen en este grupo a aquellos que complementariamente necesitan trabajar, porque poseen tan «diminuta *herança*»—como dice un texto portugués de 1446, citado por Amado Mendes—que con ella nada más no pueden mantenerse.

J. M. Amado Mendes ha precisado en el Portugal del siglo XV varios niveles de significación que se corresponden a los que llevamos hasta aquí señalados, lo que pone de manifiesto la amplitud del proceso. Pobre tanto quiere decir como «los del común», los que no son hidalgos, los que carecen de privilegio por cuanto no tienen fuerza o poder social. Se trata de un grupo equivalente a «pueblo». Significa también la condición de los trabajadores manuales y asalariados, y los servidores: las fuentes hablan de «pobres e servos», de los «necesarios para lavrar e servir», de «mancebos de soldada e otros muytos pobres e braceiros». Y como estos tipos de individuos se caracterizan—y a título de tales son llamados de esa manera—como pobres, se extiende esta palabra a cuantos no son hacendados—escuderos y pequeños nobles incluso—. Se observa cómo este fenómeno de degradación de la pequeña nobleza, por la cual se habla de los *declassés* en Francia, no es ningún fenómeno peculiar castellano y está muy lejos de poder constituir una de las

[31] Véase I. VALDEÓN BARUQUE: *Problemática para un estudio de los pobres y de la pobreza en Castilla a fines de la Edad Media*, estudio publicado en el vol. I de la *ob. cit.* en la nota 4, páginas 390 y ss.

notas de color local de la picaresca. A todos éstos, no se les contempla como indigentes, puesto que reiteradamente se levantan quejas por los tributos que han de pagar, con cuyo peso se les arruina, y se habla de pobres huérfanos que han de vender su pequeña hacienda para pagar la contribución que se les exige [32].

En el siglo XV castellano el concepto tiene esa amplitud que vengo señalando, y J. M. Hill, en su vocabulario de Alonso de Palencia, recoge esta definición de pobre, en la cual se insiste tanto en la insuficiencia, como en un alejamiento de la absoluta indigencia: pobre es aquel «que manda poco y tiene poco, aunque algo» [33]. Pero si aquí se reitera el criterio de insuficiencia, aplicado tanto al aspecto económico como al social, la reducción del término y, a la vez, del problema que lo expresado por él entraña, a la escasez e insuficiencia exclusivamente de medios económicos, se observa ya expandida en el siglo XVI. Eso sí, en cambio, aunque aplicada a los solos bienes de mantenimiento, queda la idea de que no se hace referencia a quienes absolutamente no tienen nada, sino a los que poseen ese poco que menciona Palencia; un «algo» tan menguado, efectivamente tan poco, que no basta para subsistir mínimamente ni en un nivel de consumo muy bajo.

¿De qué modo de vida huía la gente cuando confesaba negarse a ser pobre, cuando abandonaba su lugar y practicando el vagabundeo, la picaresca y la semidelincuencia, se lanzaba por los caminos en busca de mejor suerte. Veamos dos casos, entre tantos: En un pueblo próximo a Madrid, Villaverde, se nos dice que «es pueblo pobre y de gente necesitada», y revelando el sentimiento de aversión al rico, que va a ir incrementándose, indican como causa de su estado de necesidad que los señores lo acaparan todo y los labradores—identificación de labradores y pobres, tan multisecular—no tienen donde plantar o labrar. También en Reyes, perteneciente igualmente al área de Madrid, nos dicen que «la gente de este dicho lugar no es rica, sino pobre, y viven de sus labranzas y de sus trabaxos *muy estrechamente*» [34]. Está claro que no se trata del indigente, sino del que no alcanza a obtener con su trabajo un mínimo de satisfacción [35]. El nivel de ese mínimo es variable de unos tipos a otros.

El pícaro procede del pobre, aseguraba Justina. Pero esto es decir poco. Los pobres eran diferentes en sus tipos y situaciones, era muy amplio su sector de extracción. Bien que, en cualquier caso, el pobre, pues, de cuyo estado huye el pícaro, negándose a someterse

[32] J. M. Amado Mendes: *Pobres e pobreza a luz de algunos documentos enramados das Cortes (sículos XIV e XV)*, en el vol. cit. en la nota anterior, págs. 575 y ss.

[33] J. M. Hill: *Registro de voces españolas internas en Universal Vocabulario de Alonso de Palencia*, Madrid, 1957, pág. 147.

[34] *Relaciones de los pueblos de España*, Provincia de Madrid, ed. de C. Viñas Mey y R. Paz, Madrid, pág. 734.

[35] *Ob. cit.* en la nota anterior, pág. 513.

a él, ni es el ocioso ni el famélico mendigo. Es el «trabajador», cuyo cansado esfuerzo no llega a mitigar sus necesidades. En Móstoles se informa que «son la mayor parte de los vecinos pobres, a causa de no tener más granjería que la del pan» [36]. Es decir, sabemos por esas palabras que eran campesinos, dedicados al cultivo del cereal, pero sujetos a unos rendimientos mínimos. Estos rendimientos, los historiadores de la economía nos dicen que prácticamente no se alteraron durante el siglo XVI, porque ni siquiera los ricos que compraron tierras invirtieron en mejorar los cultivos, salvo en casos esporádicos de introducción de algunos cultivos nuevos o de extensión de alguna mejora técnica, como las norias de que se nos habla en Illescas o en algún otro pueblo. En algunos casos, el cultivo puede desenvolverse con un más amplio repertorio de productos, como en Villar, también de Madrid: «esta villa es pueblo pobre y que el modo de vivir de él es la labor de pan y vino y olivos y cañamares y un poco de ganado y su trabajo, y que no hay otros tratos ningunos» [37]. Es normal la reducción del pobre al que vive de su trabajo, bien sobre tierras propias o ajenas, pero siempre con el sentimiento ese que expresaba el Lazarillo: no salir de laceria, esto es, del mal de San Lázaro. Uno de los ejemplos más claros es el de un pueblo de la provincia de Ciudad Real, Alcubillas, de donde se nos dice que de sus vecinos una docena «tienen suficientemente de comer» y los demás son «gente pobre que vive de su trabajo» [38].

Nos quedan por constatar dos matices de interés. Esta desfavorable situación puede mantenerse, aun cuando se introduzcan en la tarea mínimas operaciones de transformación o de transporte, como nos lo hace ver la declaración de Vicálvaro: «de tres partes, las dos son pobres y la otra tercia parte tienen medianamente hacienda, y que estas dos partes de gente pobre se sustentan de arrastrar paja larga, y de hacer yeso y de llevar canto y de ser harineros, comprando trigo y vendiéndolo en harina, y lo uno y lo otro llevándolo a la villa de Madrid a venderlo, y de esto se sustentan lo más ordinario [39]. Todavía podemos encontrarnos también con modestas actividades de carácter artesanal, pero siempre en los niveles inferiores a lo mínimamente requerido para tener un pasar, según la sobria expresión tan conocida. Así, la «relación» de Guadalajara, nos dice que la gente de esta ciudad, en general, toda es pobre, porque viven

[36] *Ob. cit.*, pág. 394.

[37] *Ob. cit.*, pág. 716. Otros testimonios interesantes son el de Arganda: «la gente de dicho lugar es pobre comúnmente y la granjería que en él tienen es sembrar pan y coger vino de sus viñas» (78), y el de El Olmedo: «la gente del pueblo casi todos pobres, si no es hasta ocho o diez vecinos que tienen su pasada; todos viven de su granjería de pan y vino y su trabajo». En tales casos, tanto hácese alusión a quienes trabajan tierras por su cuenta (propias o arrendadas, pero de exigua extensión), como a quienes se empleaban de braceros.

[38] *Relaciones... Provincia de Ciudad Real*, ed. de C. Viñas Mey y R. Paz, pág. 29.

[39] *Relaciones... Madrid*, pág. 680. Esto que acabamos de leer supone poseer un pequeño capital para comprar trigo o para ser dueño de un animal de caza con el que llevar piedra de construcción a Madrid, pero con rendimientos mínimos.

sin ningún trato, sustentando su nobleza con los tenues réditos de sus patrimonios; «la gente común y plebeya usa de sus oficios, que aun en éstos hay poco trato y menos caudal» [40]. Este interesante texto nos dice, conforme a lo que hemos afirmado, hasta qué punto el concepto de pobreza se conservaba con un carácter relativo, y que efectivamente se aplicaba a los hidalgos, aunque fueran propietarios de tierras, casas o juros, en cantidad pequeña, o de algún palomar poblado de palomas, todo ello de verdad, y no como los que imaginaba poseer en la lejana Valladolid el escudero toledano del «Lazarillo».

Las Cortes de 1596, 1598, 1628—época, pues, del desarrollo de la literatura picaresca—muestran una insistente y hasta dramática preocupación por los pobres, y si recomiendan las casas-albergues del canónigo Giginta, tratan en otros casos de protegerlos de los abusos que soportan sus pequeños rebaños o sus tierras o montes, por parte de los poderosos ganaderos de la Mesta [41]. Ahora bien, es de suponer que los abusos de la Mesta no afectaban a jornaleros, a los desposeídos, sino a los pequeños propietarios: ¿se trataba de robustecer una base social amplia y media en la estratificación social, frente al poder de los ricos señores propietarios de grandes rebaños? ¿Se trataba sólo de desmochar la fuerza de estos últimos para afianzar la superioridad del rey? En cualquier caso, estaba tan abatida, tan aniquilada, esa clase a la que algunos documentos llaman «mediana», que su situación se asimila por los mismos órganos de gobierno y consejeros reales a la de los pobres [42]. El Consejo Real, al informar a Felipe III (1.º de febrero de 1619), le hace ver que los labradores, «cuyo estado es el más importante de la República», ya que ellos sustentan con su trabajo a todos obteniendo los frutos de la tierra y pagando los impuestos, se ven oprimidos porque todo el peso de los tributos cae «sobre los miserables y pobres» [43]. También el conde-duque de Olivares, en su discurso a las Cortes de 1623, emplea el término que aquí trato de clarificar en su significación, en sentido igual al del documento que acabo de exponer: trato de hallar recursos fiscales—dice a los procuradores—«sin cargar esta renta sobre los pobres, lo cual abrazaré yo siempre de muy buena voluntad, viendo que por este camino se excusan las vejaciones y última ruina de los pobres miserables labradores»; no hay que conformarse «con nuevas cargas mayores sobre los pobres..., aña-

---

[40] *Relaciones topográficas de España... Provincia de Guadalajara,* ed. de J. Catalina y Pérez Villamil, en el M.H.E., Madrid, t. XLI a XLVII, la cita en t. 46, pág. 10.

[41] *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla,* t. V, y *Actas de las Cortes de Castilla,* ed. de la R. Acad. de la Historia, t. XLVII.

[42] Un «Informe al Rey Felipe IV», probablemente de 1621, inspirado en Martín de Cellorigo, emplea también una expresión en los mismos términos que en el texto he usado. Puede verse en A.H.E., t. V, *La Junta de Reformación,* págs. 131 y ss. De todos modos, el «Informe» distingue entre esta capa y la de los «medianos», que llevan todo el peso fiscal y se ven acosados de pobres y ricos.

[43] Vol. cit. en la nota anterior, págs. 26-27.

diendo desconsuelo a desconsuelo y apretura a la apretura»[44]. Todos los textos vienen a coincidir en decirnos que propiamente eran pobres—con una clara herencia de la tradición léxica—aquellos que tenían tan poco que o no les llegaba para sobrevivir o bien cualquier carga o accidente les situaba por debajo del mínimo de subsistencia, a lo que había que agregar que precisamente por verse en esa situación eran los no distinguidos, los no privilegiados, los pecheros, sobre cuya escasez, prácticamente irredimible, pesaban los tributos y cargas públicas.

El pobre como trabajador y el pobre indigente. Pobreza y literatura picaresca. El tratamiento de pobres «legítimos» y «fingidos»

A pesar de las fechas relativamente avanzadas de los testimonios que he dado en los últimos párrafos, en los que se mantiene una tradición léxica que lo es también conceptual, es de observar que desde muy fines del siglo XVI y a comienzos del XVII, se había empezado a producir una tendencia en el léxico que recoge el proceso de reducción del ámbito de los conceptos de pobreza y pobres, aproximándolos y hasta haciéndolos equivalentes de indigencia y del carente total de bienes, esto es, del que para subsistir ha de atenerse a lo que recibe. ¿Se debe esto a una acepción que los excluya de la ya extensa capa de los pobres con algo, sí, pero no bastante, conforme a la definición de Palencia? Los desplazados sin misericordia alguna de sus tierras, los mutilados de guerra, los enfermos e inutilizados por las pestes, los que no encuentran empleo y vagan por los campos o pueblan las plazas de los núcleos habitados, forman una gran masa (luego añadiré algo más sobre este fenómeno universal), una masa a la que no se le puede confundir con la de esos que, mal que bien, viven de su trabajo, como dicen las «Relaciones». Si se trata—como efectivamente se trata en más de un caso—de rescatar para un trabajo productivo a la mayor parte posible de esa población desempleada, ¿no será necesario una nueva distinción, empezando por el lenguaje, diferenciando aquellos que son posibles de recuperar para un trabajo productivo de aquellos que son irrecuperables y que algunos desean organizar para ellos la ayuda de la sociedad?

Lo cierto es que uno de los que más se esfuerzan para cumplir un programa de recogida y ayuda de desvalidos, Pérez de Herrera, en uno de sus discursos, que publicó bajo el título «Amparo de pobres», da una definición de quién lo es de verdad y debe ser reconocido públicamente en estado de pobreza: «aquel se puede llamar legítimo pobre que ni

[44] *Memoriales y discursos del conde-duque de Olivares*, ed. de J. H. Elliot y F. de la Peña, Madrid, 1978, pág. 20.

tiene bienes con que mantenerse, ni salud ni fuerzas para ganarlos», y este concepto pasa, contradiciendo otros pasajes citados más atrás, al «Guzmán», de Mateo Alemán [45]. Por otra parte, Juan Martí, en el «Guzmán» apócrifo escribe de aquellos que carecen de bienes temporales, que «si tienen salud, edad y fuerzas para trabajar, no se deben llamar pobres, porque deben vivir por su industria y trabajo, no quitando la limosna y el pan a los demás pobres legítimos» [46]. Sólo que las palabras «industria» y «trabajo» están vueltas aquí a lo picaresco, introduciendo una imagen falseada de una versión que corría ya como habitual en su sentido directo.

Si esta transformación era posible, si la literatura picaresca jugaba al equívoco con los términos industria y trabajo, era prueba de que por debajo se operaba una transformación importante en el terreno de la vida económica. Se pedían nuevos bienes a la economía, la satisfacción de nuevas necesidades, que, sin duda, requerían nuevos métodos para su logro. Si era flexible y, más aún, variable el concepto de pobreza, era porque con los tiempos cambiaban y cambian las necesidades de los hombres, sus aspiraciones, los objetivos de su actividad adquisitiva, y paralelamente, eran otras también las cosas cuya falta se echaba de menos y se acusaba como constitutiva de un nivel de pobreza. Pobreza, trabajo, bienes necesarios, niveles de aspiración, economía, eran conceptos entrelazados y sus alteraciones corrían a la vez.

Por eso si ahora vemos que empieza a cambiar la idea de pobreza y de pobre y no se reduce el caso a la mera manquedad actual de bienes, sino que se requiere la incapacidad de procurárselos por sí mismo, de no poder aplicarlos a una actividad industriosa, ello querría decir que en el campo de la vida social se ofrecían posibilidades de obtención de esos bienes a quien esforzándose los buscara. Por lo menos, así se pensaba y ello traía como consecuencia la idea de que no hay que proporcionárselos por gratuito donativo a quien pueda adquirirlos por sus manos. Hay que aplicar, además, este criterio por un doble razonamiento: primero, porque, como vemos que más de un escritor sostiene, no es lícito que no siéndole a alguno necesaria, como único medio de subsistencia para él. quite éste a otro la limosna; segundo, porque de la aplicación al trabajo del máximo volumen de mano de obra (los restantes factores no cuentan) resultará un acrecentamiento general de mercancías en el reino, en bien del príncipe y de cuantos en su reino habitan.

No pretendo tratar la historia de lo que se ha llamado «asistencia social», con sus inicios de asistencia sanitaria, religiosa, educativa, ali-

---

[45] Ed. de M. CAVILLAC, que cita el pasaje de ALEMÁN, pág. 183.

[46] MATEO LUJÁN DE SAYAVEDRA (JUAN MARTÍ): «Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache», ed. de Valbuena Prats, en el vol. *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, pág. 624 (corresponde a la parte II, lib. II, cap. IV).

menticia, en el régimen medieval de cofradías, hermandades, etc. Desde que empieza la modernidad, cada uno por su vía propia, Tomás Moro y Luis Vives tratan de transformar al pobre en trabajador, en atención a sus intereses y a los de la comunidad [47]. De manera en buena parte diferente, pero que se desarrolla sobre una línea también en parte común, ambos llegan a abrigar la esperanza de eliminar la pobreza. Y más específicamente, como ya señalé, y algo más tarde, Juan de Robles cree aproximarse a la extinción de la pobreza económica. Son testimonios reveladores de las esperanzas que se suscitaron ante la expansión socioeconómica de la primera mitad del siglo XVI, y fue también pronta la rectificación, reduciendo el alcance de las reformas pretendidas en este punto. La observación que, comparativamente, ha hecho a este respecto M. Cavillac resume claramente la cuestión: la pragmática de Carlos V en 1540 prohíbe la mendicidad en general y obliga a trabajar a cuantos se hallen en condiciones para ello (parece responder o, por lo menos, coincidir con el criterio de Juan de Robles: el trabajo, como deber fundamental en la sociedad, y un sistema de ayuda local, organizada si ser pedida, al incapacitado, porque no hay país, por mucha que sea su escasez, que no disponga de un mínimo sobrante suficiente para suplir lo que a sus incapacitados falta); en 7 de agosto de 1565, Felipe II abandona por imposible el principio de prohibición de la mendicidad, autorizándola, si bien reglamentándola con un criterio restrictivo, que se completa con el de organizar el trabajo de los que no tienen por qué mendigar [48]. Las disposiciones de ciudades como Toledo, Salamanca, Zamora, fijando el número de pícaros que podían ser admitidos en cada una de ellas y el distintivo que tenían que llevar, sobre lo que ya llamó la atención H. Haan [49], responden a este planteamiento. Y surgen numerosas propuestas de cambiar la situación jurídica del pobre y del trabajador manual, a fin de que levantándolos socialmente, se les pueda atraer a los que ya no deben considerarse pobres a la práctica del trabajo (Luis Ortiz, Pedro de Valencia, Martínez de Mata y, entre éstos, muchos más). Aparecen los autores de regímenes especiales de clasificación de gentes acogidas a la limosna, según sean capaces o incapaces de algún determinado tipo de trabajo, la recogida de los incapacitados y el establecimiento de instituciones en las que estos últimos fueran albergados y provistos de lo necesario: Pérez de Herrera, Manuel de Giginta, etc., con sus hospitales o casas de pobres o casas de misericordia. Las mismas Cortes, por ejemplo, las de 1596, se dirigen a Felipe III pidiéndole se ponga en ejecución el plan del doctor Pérez de Herrera. En el terreno de la pica-

[47] Véase M. BATAILLON: «J. L. Vives réformatour de la bienfaissance», en *Bibliot. d'Humanisme et Renaissance*, t. XIV, Mélanges Ronaudet, Ginebra, 1952.
[49] «Pícaros y ganapanes», publicado en el *Homenaje a Menéndez Pelayo*, t. II, págs. 149 y ss.
[50] Parte II, lib. II, cap. V, pág. 625.

resca, Juan Martí, en el «Guzmán» apócrifo, elogia que en Madrid se están estableciendo albergues, así como en otras ciudades, para poner remedio a la mendicidad y a sus abusos, a la par que se prohíbe mendigar a quienes puedan dedicarse a un trabajo [50].

Si tenemos en cuenta la preocupación y los esfuerzos realizados, no ya por religiosos (en los cuales apenas se encuentra más que la búsqueda de fondos para calmar el hambre de los necesitados, pero sin ningún ensayo de superación del problema); si nos fijamos, en cambio, por débiles que sean, en los proyectos que mueven a reyes, a personajes relevantes en la Corte, a escritores políticos y de temas económicos, a Cortes y concejos municipales, para resolver, en mayor o menor medida, el problema doble de la pobreza y de la mendicidad, en los últimos lustros del siglo XVI, creo que hemos de encontrar infundada la tesis de Trevor-Roper acerca de la insensibilidad social creciente que se da en ese siglo, en su última parte, a medida que la sociedad aristocrática y monárquica tomaba confianza de sí misma. Trevor-Roper, considerando que la conciencia social, siguiendo la dirección del curso del siglo, iba cediendo, por la razón de que cada vez era más impensable un total cambio social, se pregunta: ¿hubo jamás arquitecto, poeta o pintor más naturalmente aristocrático que Shakespeare, Palladio o Rubens? [51]. Pero dejando aparte el gran número de hospitales que se construyen, los planos arquitectónicos conservados que se trazaron para la construcción de albergues de pobres conforme a tipos adecuados de edificación, a uno se le ocurre contestar con otra pregunta: ¿hubo pintores más entregados al tema de los mendigos andrajosos, golfillos, pobres lugareños, hogares de clase humilde, enfermos y lisiados, como Murillo, Ribera, Le Nain, Quentin Matsys y, en buena parte, el mismísimo magno holandés Rembrandt? Las preguntas incluidas sobre pobres y hospitales en las «Relaciones de los pueblos de España», a las que ya hice referencia; el pasaje de fray José de Sigüenza sobre la orden real de que se pagará convenientemente a cuantos trabajan en la construcción de El Escorial [52]; el interés mostrado por el rey hacia los proyectos de Pérez de Herrera, y la subvención que llegó a conceder para llevar a cabo la construcción de la casa-albergue de Madrid (dato este último recogido por Cavillac), muestran que en el otoño de su reinado, y con él, de la centuria renacentista, Felipe II estaba hondamente afectado por el problema de los pobres. Por detrás del escrito que en el Discurso VIII de su obra Pérez de Herrera incluye, texto con el cual el presidente del Consejo Real envía en 1597 a cincuenta ciu-

[50] Estudio preliminar de M. CAVILLAC a su ed. de *Amparo de pobres*, ya citada, pág. CXV.
[51] «La crise générale au XVIIe siècle», publicado en el vol. *De la Réforme aux Lumières* (traducción francesa), París, 1972, pág. 103.
[52] *Historia de la Orden de San Jerónimo*, N.B.A.E., t. II, Madrid, 1909, pág. 416; ello no evitó que se promovieran motines entre los oficiales que trabajaban en la obra (véase discurso X del lib. III de la parte III, págs. 443 y ss.).

dades y villas unas «Instrucciones sobre recogida, reformación y amparo de pobres», hay que ver una directa inspiración del rey y una resonancia de lo dicho por burócratas, médicos, escritores políticos, expertos en temas económicos, etc.

Lo que sucede es que la pobreza—a la que se empieza a dar ese nuevo tratamiento que no hago más que aludir—ya no es una estricta cuestión moral, y menos aún, un tema ligado a una visión escatológica de la vida. Si se quiere, sigue siendo en muchos casos y para muchas gentes esto; pero es algo más: es un problema social y presenta graves consecuencias económicas.

Y a esto responde la literatura picaresca, más específicamente la novela. Se trata de combatir la concepción tradicional del problema, derivada de una concepción estática de la vida económica, sobre la que se apoyaba la sociedad heredada, jerárquica e inmovilista. Pero ante la imagen de la sociedad expansiva que se va imprimiendo en las conciencias, y al efecto de abrir cauces de desenvolvimiento y transformación hacia una sociedad más abierta (aunque, en un momento dado, esto entre en crisis, bien que nunca para ser igual al estado anterior), se impone propagar una activa participación más extensa de cuantos puedan trabajar. Hay que proporcionar una imagen social nueva que facilite la integración en este nuevo régimen de vida. Insisto en lo dicho antes: transformación de la sociedad, del trabajo, de la economía, de la pobreza. La novela picaresca se levanta para combatir, desde el lado más bien de los pobres, las fuerzas que se empeñan en mantener sujetas a las gentes al viejo orden. Hace falta en esa literatura mantener unas mínimas referencias a ese orden tradicional, para que la conexión temática facilite comprender el problema. Pero en la sociedad en que se está es inviable conservar el régimen de la pobreza tradicionalmente conocido, porque es, estructuralmente diríamos, incompatible con el presente. Algunos advierten quizá que de pretender volver a cerrar las compuertas de los canales de movilidad y transformación, se pueden producir situaciones anormales de grave calificación moral. Que algún autor—¿Salas Barbadillo, Quevedo?—quiera llevar adelante la represión y el cierre autoritario para salvar lo que queda del mundo nobiliario, quiero decir, construido sobre el principio del privilegio de los señores, esto ya es una segunda fase de la cuestión, que no borra la primera, sino que necesita de ella para hacerse explicable llegar a su término (desde luego, no creo que sea, sin más, el caso de Quevedo).

Se explica el gran espacio que la cuestión de la pobreza ocupa en la novela picaresca. Y se calibra fácilmente, a poco que nos fijemos, la honda transformación sufrida. El hecho de que Lazarillo, ese pobrete del Tormes, al llegar a la cumbre de su aprendida conducta desmorali-

zada, siendo, o mejor, correspondiéndole ser un miembro de la hermandad libre de San Lázaro, temeroso de Dios y resignado, nos diga que se encuentra en la cumbre de su prosperidad convertido en un sujeto cínico, es un patente testimonio de que la picaresca parte, desde el primer momento, del abandono del ideal cristiano-medieval del pobre. Esas ordenanzas mendicativas, de las que se encuentran ejemplos en «Rinconete y Cortadillo», en el «Guzmán», en «El Buscón», etc., nos dicen lo mismo, a base de reducir a parodia, a desfiguración carnavalesca, las cofradías que coincidieron con aquel mismo ideal, compartiendo en él una atención al problema que llamaré estática. Frente a esto se imponía una atención dinámica, y a pesar del margen de supervivencias que siempre quedan, esto es lo que vemos, no ya en el «Guzmán», sino en su entorno, y desde éste proyectado en la novela. En ese entorno hallamos que un Alonso de Barros, amigo de P. de Herrera y de Alemán, compartió las ideas reformadoras del primero y le dirigió una carta sobre sus proyectos que figura incluida en el Discurso VIII del «Amparo»; escribió igualmente un elogio de la «Primera parte del Guzmán», estimándolo orientado en la misma línea que aquél, y fue autor de unos «Proverbios morales» en los que salta en seguida a la vista el tema del pobre [53]. Francisco de Valles, médico y profesor de medicina en Alcalá, amigo y protector de P. de Herrera, amigo de Alemán, está en correspondencia con el primero de estos dos, contestándole a una carta que Herrera le ha dirigido sobre el gran proyecto que le inspira [54]. También este Pérez de Herrera es amigo de Alemán, y éste dirige a aquél, según la hipótesis muy plausible de Ed. Cros, una carta sobre el tema. Mateo Alemán enuncia ese tema con los mismos términos de Herrera: «de lo hecho cerca de la reducción y amparo de los pobres del reino» [55]. Esto último nos confirma, finalmente, en el interés que M. Alemán ponía en esta materia y nos hace saber más, y algo más decisivo sobre ello: en esa carta, M. Alemán confiesa «haber sido ése mi principal intento, en la primera parte del Pícaro que compuse, donde dando a conocer algunas estratagemas y cautelas de los fingidos, encargo y suplico por el cuidado de los que se pueden llamar y son, sin duda, corporalmente pobres, para que compadecidos dellos, fuesen de veras remediados» [56]. Y esta sincera declaración de Alemán acerca de qué es lo que tan hondamente le obsesiona, el mal en cuyo remedio pretende ocuparse, se confirma con el documento hoy conocido de su visita como juez a Llerena [57], o de su

[53] Hay edición moderna en la B.A.E. Su primera edición es de Madrid, 1598.

[54] *Cartas familiares de moralidad*, Madrid, 1603.

[55] Véase EDMOND CROSS, *ob. cit.*, que inserta esta carta como apéndice, pág. 438.

[56] ED. CROSS, *ob. cit.*, loc. cit., hace a continuación un elogio del sistema de reconocimiento de pobres, que alude a P. DE HERRERA.

[57] Véase C. GUILLÉN: «Los pleitos extremeños de Mateo Alemán. I. El juez, 'Dios de la Tierra'», en *Archivo Hispalense*, 2.ª época, 1960, núms. 99-100, págs. 387 y ss.

inspección oficial a las minas de Almadén, para informar sobre el estado en que se hallaban y el trato que recibían los condenados al trabajo en las minas [58]. Todavía se podrían recoger más referencias de carácter semejante, como la que Espinel hace en el «Marcos de Obregón» al «doctísimo Pedro de Valencia» [59], uno de los más audaces innovadores en el régimen social de la tierra y del trabajo [60]. O la mención de los «erarios», «socorro de necesidades», en el mismo «Guzmán», de Mateo Alemán, proyecto sobre el que tanto se polemizó y que la oligarquía dominante en las Cortes hizo fracasar. O la referencia a la instalación para albergues de pobres en Madrid, del «Guzmán» de Juan Martí, de que ya hemos hecho mención, etc. Si «El Buscón» denuncia acremente la parte negativa del problema, no lo aislemos en la obra de Quevedo y recordemos que ésta incluye un programa ampliamente positivo en «La hora de todos», donde pide: «que el rico no estorbe al pobre que pueda ser rico, ni el pobre enriquezca con el robo del poderoso..., y que todo el gobierno se ocupe en animar a que todos los pobres sean ricos»; y Quevedo advierte de la gravedad del caso: «no es pueblo el que yace en extremada pobreza, es carga, es peligro, es amenaza» [61].

En la literatura inglesa quasi-picaresca, Tomas Nashe, en fechas próximas a las de las obras españolas citadas en la primera época, nos presenta a su personaje encontrándose con Erasmo y con Moro; señala el estado de descontento y disconformidad de ambos, su crítica de la sociedad, y pone en relación la obra de Moro con la brutal e injusta situación económica de la época y su desatendida proliferación de pobreza [62].

Esta transformación del concepto de pobreza y sus repercusiones o conexiones con otras esferas próximas, obligaba—y ésta es la gran cuestión a fines del siglo XVI—a plantearse el problema de cómo resolver el volumen de hecho ya alcanzado y el incremento constante del estado de pobreza, al que tantos se acogían para, por lo menos de momento, resolver sus dificultades. Esta situación era injusta para quienes, más o menos forzosamente, se veían obligados a soportar los sufrimientos de pobre y no podían colmar sus necesidades. Y además, llegaba ya a ser peligrosa para la sociedad que soportaba esa lacra. Triste renuncia para los unos, amenaza para la otra, había que proceder, pues, a la organización de esta parte de la población y a la ayuda de aquellos frente a los

---

[58] Descubierto el expediente de GERMÁN BLEIBERG, ha sido estudiado por él en su artículo «Mateo Alemán y los galeotes», aparecido en la *Revista de Occidente*, 2.ª época, 1966, XIII, núm. 39. La publicación del texto la ha hecho más tarde BLEIBERG en *Estudios sociales*, Madrid, 1979, III.

[59] Primera parte, cap. 19, ed. de S. Gili y Gaya, en *Clásicos castellanos*, t. I, pág. 238.

[60] Véase mi estudio «Reformismo social-agrario en la crisis del siglo XVII: tierra, trabajo y salario en Pedro de Valencia», *Bulletin Hispanique*, 1970, t. LXXII, núms. 1-2.

[61] Este segundo fragmento pertenece a *Política de Dios*. Me he ocupado de este aspecto de QUEVEDO en «Para una revisión del pensamiento social y político de Quevedo», Coloquio de Salamanca, diciembre de 1980, cuyas actas aparecerán en breve.

[62] *The Infortunate Traveler*, ed. bilingüe y estudio preliminar de Ch. Chassé, París, 1954, página 133.

cuales la sociedad tuviera el deber de imponerse una contribución para verse libre de sus contagios contra la salud, su penoso espectáculo, sus malas costumbres, sus delitos. Era necesaria una clasificación o selección, que ya hemos visto sugerida en algún pasaje, ya citado, y había que proceder, en consecuencia, a una separación entre pobres o indigentes que nada tienen y nada pueden ganar, y trabajadores, de los que se da por supuesto que con el empleo de sus brazos pueden ganar su sustento y el de los suyos, aunque fuera modestamente. Esto significaba colocar como base, estimándolo como una condición objetiva de la sociedad, la tesis de que puestos de trabajo existen siempre; que por naturaleza y sin intervención reformadora del hombre en este punto, la demanda de trabajo es bastante para ocupar cuanta mano de obra se le ofrezca. Lo que equivale a dar por sentado que el logro de un mínimo y suficiente nivel de recursos de subsistente es cosa dada en todo momento. Sólo falta canalizar la oferta de mano de obra y convencer a quienes han de proporcionarla, a quienes han de vender la fuerza de sus brazos, a que así lo hagan.

La ya aludida clasificación entre pobres recuperables y mendigos o «verdaderos» o «legítimos pobres», es lo que introducen, como primer paso para organizar y remediar el agobiante problema de la pobreza, los que se ocupan de ella. Ese es el caso de Pérez de Herrera. Pide que se haga en cada lugar un examen general de los verdaderos pobres y se ponga a trabajar en oficios, labores del campo y ganadería a la gente «que anda mendigando fingidamente, hombres y mujeres, niños y niñas, llenos de vicios y pecados y males contagiosos». Como Pérez de Herrera, otros escritores de economía se hacen cargo del engaño y dificultad que la práctica del fingimiento crea. Martín G. de Cellorigo hace referencia también de los muchos que se producen lesiones y mutilaciones en sus cuerpos, para presentarse ante la gente como indigentes impedidos y vivir explotando la caridad ajena [63].

Con el sistema de examen y clasificación, que, por otra parte, apenas fue ensayado, queriendo reducir la pobreza y limitar de esa manera el problema para resolverlo, sin duda se consiguió eliminar a mucha gente del concepto legal de pobre—identificado ahora con mendigo—, pero los falseamientos del sistema que se provocaron—y que la pésima organización no logró contener—trajeron como consecuencia un aumento considerable de la población mendicante. Esta población, como J. L. Martín ha señalado, tomó el carácter de un grupo marginal, que en el siglo XVII todavía va aumentando [64]. Y para nosotros lo que aquí tiene especial in-

---

[63] *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España*, Madrid, 1600, folios 23-24.

[64] *Ob. cit.*, pág. 595.

terés, pienso que es la comprobación de la entrada de los modos de conducta de la picaresca y viceversa, en ese sector del fraude social, además de otros campos en que también se produjo.

Fueron muchos los que quedaron pobres, pero de cuya insuficiencia, de cuya dramática escasez, tan reiteradamente denunciada por los escritores de economía, desde Pedro de Valencia a Sancho de Moncada, a Martínez Mata, a Alvarez Ossorio, no se ocupó nadie. Y cada vez la pauperización de esas gentes fue más dramática, hasta caer en la sórdida mendiguez, que se les tenía destinada como única salida una vez que hubieron perdido o abandonado todo. Pero además, los que siguieron no queriendo trabajar, los que insuperablemente se negaron a entrar en el inservible sistema de integración que se les ofrecía—y me reduciré a no señalar más que el tipo del pícaro—, se lanzaron a la ficción, o más bien, al fraude de la mendiguez. La cerrada oposición de los eclesiásticos, salvo rara excepción, a afrontar este problema, postulando el principio de no averiguación del estado de cada uno, de libre mendicidad—sin más que apelar a la conciencia personal del pordiosero muy laxamente—y de permitir, correspondientemente, el libre ejercicio de la llamada caridad, trajo consigo un entorpecimiento funesto para ordenar el trabajo lucrativo o industrial en España, cuyos penosos efectos han llegado a nuestros días. «¿Qué ha de hacer el pobre que ni tiene hacienda ni industria para ganarla, sino pedir al rico?»; esto escribía fray Jerónimo de Gracián, y como él pensaban la mayor parte de los individuos de los estamentos privilegiados [65], cegándose para no ver que algunos en España y muchos en Europa cayeron en la cuenta de que había otra solución: dirigirse a la sociedad, incitándola a proporcionar empleo a los desplazados, a los que R. H. Tawney ha llamado «la población residual». Esto llevó a la revolución industrial, mientras que la oligarquía político-clerical impuso en España el estancamiento.

Ante el desmoronamiento de la dignidad personal, ante la desmoralización, cubierta de harapos pretenciosos, que este sistema de abandono social produjo, se comprende que, dejando la cuestión de los menesterosos a la palabrería de los incompetentes, los pícaros buscaron también ahí un campo que cultivar. La literatura sigue aquí de cerca a la sociedad. Ciertamente, los pícaros no incurrirán jamás en la brutal práctica de producirse lesiones o mutilaciones. Aprenderán a fingirlas, porque el pícaro odia la mendicidad—quizá como todos, pero de modo particularmente activo—y lo que pretende es, en el momento más conveniente, dar cualquier golpe afortunado que le permita salir de ella. Para este objeto ha de permanecer con sus fuerzas todas concentradas y bien alerta.

[65] *Diez lamentaciones sobre el miserable estado de los ateístas de nuestro tiempo,* Bruselas, 1611, reimpresión de Madrid, 1959, pág. 253.

Y ésta es la doble condición con que se organizan esas asociaciones informales, en las que fácilmente se entra y se sale, cuyo tipo es el que ofrecen las famosas «ordenanzas mendicativas» del «Guzmán», que al protagonista le dan en Roma: se trata de un aprendizaje del fingimiento [66]. También en el falso «Guzmán» hay alguna página sobre la materia [67], que viene ya introducida en el género desde el famoso pasaje de la cofradía sevillana en «Rinconete y Cortadillo» [68]. En «El Buscón» su protagonista nos cuenta que merced a su encuentro con el hidalgo don Toribio, en el viaje de Segovia a Madrid, y merced al trato entablado con él, «aclaróseme tanto en la materia de ser pobre» (siempre, claro está, se trata de fingimiento, engaño) [69]. En un texto del entorno literario de la picaresca, en la obra de Francisco Santos, «Día y noche de Madrid», se hace mención del arte de fingir lesiones, llagas, mutilaciones, enfermedades, que para mover a compasición practican los mendigos, si bien no llegando a la paródica corporación que vemos organizada en otros casos, pero siempre sobre una base de compadrazgo: «Diéronme liciones entre él y otro compadre suyo tullido de día y sano de noche; mi padrino era tuerto y tenía una pierna mala, que en recogiéndose quedaba buena y su dueño con entera vista», lecciones que en este caso (en fin de cuentas, no es una novela picaresca) son rechazadas por quien las recibe [70].

La pretendida política que, acuciados por tantos escritores y por la presión misma de los hechos, se llegó en algunas ocasiones a iniciar en la monarquía de los Austrias, técnicamente fue tan ineficaz y mal organizada, sus intereses no siempre rectos, su ideología tan extemporánea —por no decir penosamente anticuada—, su única salida la acción represiva, que sus consecuencias fueron fatales. En lugar de absorber la masa de población necesitada hacia la esfera del trabajo, en un ritmo de crecimiento agrario y manufacturero, acentuó inversamente la tendencia de desplazamiento del pobre hacia el mendigo, la general identificación de ambos y el aumento del número de éstos.

Entre la mendicidad y el trabajo: la base social de la picaresca

Esa es la razón, a mi entender, de que la picaresca se dibuje sobre un fondo de extensión de la población subalimentada y carente de medios, pero en forma tal que llegado el caso de optar, en vez de sentirse

[66] Parte I, lib. III, cap. 2, ed. de F. Rico, págs. 365 y ss. En la nota 17 de esta edición, Rico da interesantes datos. A ellos hay que añadir los que aquí hemos recogido de escritores economistas, cuyo tratamiento nos revela un recíproco condicionamiento de la literatura y la vida real.
[67] Ed. cit., pág. 623.
[68] Ed. de Schevil-Bonilla, t. I, de las *Novelas ejemplares*, Madrid, 1922.
[69] Ed. de Lázaro Carreter, págs. 150 y ss.
[70] B.A.E., vol. XXXIII, pág. 380.

atraída por un trabajo remunerador, prefiere dejarse hudir en la más baja esfera de la mendicidad. Y emplea, para moverse en ésta, los resortes de su industria, resortes que en otros países se aplicarían (y la misma palabra «industria» sería empleada para darle nombre) a la necesidad de satisfacer la creciente demanda de trabajo transformador. El pícaro, fracasando siempre en intentos contrarios, se degrada en mendigo, se rebaja a pedir, pero como no carece de todo, sino que, por lo menos, posee juventud y salud, dotes inteligentes y facultades manuales, etc., no se reduce a pedir, sino que lo hace sirviéndose de los desviados medios, aptos para ejercer su ingenio, del fraude.

El pícaro, puesto a pedir, puede, en un momento de apremio o de desfallecimiento, encontrarle gusto. Guzmán llega a confesarnos que después que los hombres abren la boca para pedir, perdiendo la vergüenza de ello, ya no tiene remedio [71]. Casi todos los pícaros, en unas determinadas circunstancias, se hallan dispuestos a mendigar; es el más sencillo recurso de su repertorio y por eso no les satisface y no permanecerán en él. Pero pasan por él: desde el incipiente aprendiz de pícaro que es Lazarillo, hasta los pícaros redomados, Guzmán, Justina, hasta los últimos, ya un tanto bastardeados, como Alonso o Estebanillo. Mas el pícaro apunta tan alto con el punto de mira de su aspiración, pretende un logro tan satisfactorio, que no se puede quedar en mendigo: su industria—que es uno de los aspectos esenciales en la caracterización del tipo—permanecería en tal caso sin objeto.

De esa manera, ni todos los mendigos, ni mucho menos todos los pobres, se convierten a la picardía. Y aun cuando estén al borde de ella, en el sentido de hallarse sumidos en circunstancias propicias, y aun cuando, llegado el caso, si se descubren con habilidades para actuar de tal modo, no dejarán de proceder picarescamente, no se identifican con ella (tal es el ejemplo—que, con cierta irritación de profesional, denuncia Justina—de aquellos que en no encontrando a quien servir, ya están metiéndose ocasionalmente a pícaros). Su comportamiento y los trazos sociales que les definen no coinciden con los del pícaro. A la mayor parte de ellos les falta la aspiración social de medro, a lo sumo pretenden asegurarse poco más que un mendrugo, acaso un plato más de sopa sobre la ración normal que el convento les da o unas monedas para comprar pan y vino. Tampoco pertenecen al tipo los individuos de los grupos cuasicorporativos de embaucadores pedigüeños y, a salto de mata, rateros, estafadores o descuideros. Esas «corporaciones mendicantes», remedo lejano de las órdenes mendicantes, según ha observado Cros, así como el «colegio de buscones»—colectividades que parodian los *corpora* de la sociedad estamental o jerárquica, establecida todavía en su momento—,

[71] Ed. Rico, pág. 593.

constituyen en cada caso una comunidad de individuos, más o menos miserables, que viven parasitariamente y «se sienten ligados por un vivo sentimiento de solidaridad», con organización propia y reglas específicas: nos encontramos con grupos marginales que aparecen situados a diferentes niveles de la escala social y en el interior de ellos presentan grados diferentes [72]. Pero el pícaro, que puede ocasional y pasajeramente incorporarse a uno de estos grupos minuciosamente reglamentados, permanece siempre como un espectador, contempla el fenómeno desde fuera, tal vez aprovecha la ocasión para aprender alguna práctica útil; pero—salvo el apenas inicial ejemplo de los dos jóvenes héroes cervantinos—en ningún caso se siente ligado al grupo, lo abandona cuando se lo recomienda su interés y, si hace falta, le traiciona sin escrúpulos, todo ello en cuanto divisa la ventaja de obtener un resultado más favorable. Aspiración de medro, conjugada con aislamiento individual de su conducta desviada, he aquí lo que hace la figura del pícaro irreductible a ninguna otra, aunque ambos esenciales aspectos hayan de injertarse sobre el tronco de la pobreza.

El comportamiento que se vislumbra con lo ya dicho y el tipo humano que ese modo de comportarse nos dibuja tienen como causa un hecho radical, el repudio absoluto de la pobreza, y al decir absoluto quiero decir por encima de toda clase de escrúpulos y no deteniéndose ante ninguna clase de negaciones. Mas esto, a su vez, se apoya en un proceso histórico, que avanza hacia tal objetivo, ajeno a las condiciones peculiares de la persona, las cuales, en todo caso, sólo tienen como papel el de servir de lazos que atan al individuo-pícaro a esa situación histórica.

La situación de «descrédito de la pobreza»

Ese proceso no es otro que el que Valdeón ha señalado: «descrédito del ideal de pobreza», en cuya consideración quisiera detenerme un momento [73]. Iniciado ya en el siglo XIV de manera franca, ese fenómeno de desvalorización o descrédito y apartamiento del ideal de pobreza se amplía y acentúa en el XV. Sin duda, como el testimonio del poeta Alvarez de Villasandino revela, los predicadores seguirán haciendo el elogio de la pobreza, aunque la Iglesia haya empezado a mostrar un claro recelo ante la misma, de un lado, como señala el autor, por las tendencias heréticas que la han acogido, teniéndola como estado de perfección; de otro

[72] Edmond Cros: *L'aristocrate et le carnaval des gueux*, Montpellier, 1975, págs. 19 y ss.

[73] Valdeón, más exactamente, ha empleado la expresión, más actual, de «devaluación de la pobreza». Yo prefiero, sin embargo, la expresión que doy en el texto, aunque sigo atendiendo, por debajo de ella, al contenido conceptual e interpretativo que desenvuelve Valdeón. Véase de éste su estudio citado en la nota 32, págs. 889 y ss.

lado, por los frecuentes casos de «desviación» que provoca en la sociedad tradicional, en la que tantos intereses tiene la Iglesia. En la sociedad, tanto laica como eclesiástica, no sólo se huye de hecho, de pasar el «umbral de pobreza», sino que se ponen de relieve los beneficios de carácter ético-religioso que las riquezas pueden traer. Ello quiere decir que la Iglesia no desconocía el velo que cubría su *auri sacra fames*. Se independizan los méritos de la limosna—que son los que cuentan—de los que pueda poseer quien la recibe, es decir, el pobre. Este va a verse ordinariamente descalificado como holgazán, vagabundo, delincuente, etc., si no es enfermo, impedido o cosa semejante. Tales son los dos lados que presenta la actitud de la Iglesia. Se ha llegado incluso a presentar la desestimación del pobre como actitud general en todo momento, y así, J. L. Martín ha puesto en duda la tesis, en cualquier época, de los pobres «elegidos de Dios»; sostiene que para todos la pobreza ha sido siempre una desgracia y considera que no hay una verdadera proyección en la literatura—y hemos de suponer que menos en la sociedad—de positiva estimación por el pobre. Observemos que Martín—como revela el título de su estudio—utiliza textos del siglo XIV en adelante. Pobres y ricos tienen posibilidades, según ellos, equivalentes para merecer ante los ojos de Dios; pero, en fin de cuentas, invirtiendo la dirección de la preferencia, se dice ahora que el rico dispone de un recurso seguro para atraerse la benevolencia divina: el de ejercer la limosna, para lo cual hace falta disponer de riquezas que distribuir. Como dicen unos versos del canciller López de Ayala:

Ca el que no toviere para sí la rracción
No puede dar limosnas, nin dar consolación

—añadiré que los versos de Pérez de Guzmán que antes cité ofrecen sentido semejante—. Según Martín, lo que se exalta y cuyos valores se glorifican no es propiamente el estado de pobreza, sino la práctica de la limosna, de la que se dice que aprovecha ante Dios, aun dada en pecado y contra la voluntad. Claro que la tesis de J. L. Martín sobre la eficacia de la limosna, desde el punto de vista religioso, según el pensamiento medieval, no elimina la tesis de los pobres «hijos predilectos de Dios». En definitiva, la limosna supone al pobre y no sólo pasivamente; por eso no es lo mismo dar limosna que arrojar las riquezas a un pozo. El pobre es imagen de la pobreza y de la renuncia que enseñó Cristo. Hemos visto ecos de esta doctrina en el XVI y todavía en el XVII. Se dice que la pobreza es meritoria, mas sólo desde cierta actitud, cuando se la recibe y se la acepta: no es necesario que sea, al modo evangélico, voluntariamente buscada; basta con que sea voluntariamente soportada, llevada con «santa resignación». De esa

manera, los pobres son elegidos de Cristo. Son los «pobres de Jesucristo»—como dicen algunos textos [74].

La pobreza ha de seguir existiendo, ha de seguir siendo recordada en sus sufrimientos y dolores, para excitar a la limosna, que, como ya he dicho, en la época de desarrollo de la vida ciudadana no disminuye. Pero el pobre no es de fiar. Los peores calificativos caen sobre él; los predicadores lo abruman de faltas, pecados y aun delitos. Hay que dirigir la limosna a los santos, cuya intercesión aumenta la eficacia de aquélla, y, por tanto, a los conventos de mendicantes que ahora son sus administradores. La atención al individuo pobre pasa a segundo plano, se oscurece, mientras «cede la primacía a la comunidad, al convento», según afirma Martín, recogiendo como testimonio de esta actitud un texto sumamente expresivo de un personaje religioso y social que representa bien el momento, en sus dos caras, Eiximenis [75]. B. Guenée ha sostenido que la mentalidad medieval ha experimentado siempre hacia el pobre, hacia el hombre sin lazos, un desprecio mayor o menor, y mayor o menor desconfianza. Luego, sus datos se refieren a los últimos siglos medievales, de los que ya conocemos la clara evolución. Toda una serie de textos de comienzos del XV revelan el poco valor que se concede a las gentes de bajo estado, a cuyas muertes no se da importancia, sea ocasionada por brutal severidad judicial o por crimen de un señor. Es más: fácilmente se advierte que hacia mediados del XV se asocian los conceptos de *mendigo y malhechor:* el mendigo, el vagabundo, es culpable en potencia, capaz de cometer los peores atentados. Con un juicio válido sólo para la fase de transición, concluye Guenée, «desde entonces se establece progresivamente una confusión entre pobre y criminal que permite prever la actitud de los hombres del siglo XVI respecto a los pobres y a la pobreza». Esta posición ha sido recordada por J. Misraki, el cual aporta una comprobación estadísticamente fundada de sumo interés: «En la primera mitad del siglo XIV los acusados son en general individuos domiciliados en su lugar de origen y que ejercen en él un oficio; los robos son menos numerosos que los actos de violencia. Al final del siglo, la situación se modifica; los culpables, con frecuencia, son gentes errantes, vagabundos, y la im-

[74] Aunque J. L. MARTÍN cita a LÓPEZ DE AYALA entre los que con más claro criterio traslada la estimación de los pobres a la de la limosna y puede parecer que juzga más ventajosa la posición de los ricos que con sus bienes pueden practicarla, sin embargo, otro verso del Canciller—que MARTÍN cita también—confiesa que Dios ayuda en pago de las obras piadosas hechas en atención a los pobres y para su consuelo:

E levanta los pobres de yuso de fundamiento.

(página 608 del estudio citado). Creo que se trata de una posición ambigua y que las «supervivencias» de la concepción tradicional—siempre tan lentas en desaparecer de la historia—hacen escuchar su eco todavía tres siglos después. Recuérdese los textos que han sido citados páginas atrás de novelas picarescas.

[75] Texto de EIXIMENIS, cit. por MARTÍN, pág. 603.

portancia cuantitativa de los robos se incrementa»[76]. El estudio de Misraki y la investigación en que se basa se refieren a los registros judiciales de París. Si en España—Madrid, Sevilla, etc.—tenemos datos sobre el disparado incremento de la población delictiva común en las cárceles, si tomamos en cuenta el volumen que alcanzan los delitos contra la propiedad, seguidos de fraude o de violencia, podemos considerar que esas conclusiones del autor son válidas para nosotros. Cuando, a fines del XVI y comienzos del XVII, esa evolución se encuentre todavía más acentuada, podemos comprender que uno de esos factores que L. Stone llama «precipitantes»—aceptando provisionalmente su clasificación—estaban dados para que se produjera la situación social de la que emerge la novela picaresca[77].

Quizá habría que hablar de un proceso de descrédito del ideal de pobreza, doblado de otro de «descalificación del pobre», el cual incluso se impone al anterior. Ambos van juntos en el análisis que hemos visto. Es en *La pícara Justina* en donde encontraremos un claro ejemplo de este segundo aspecto, económico, social y religiosamente tan importante: el desplazamiento de valor, de la efectiva ayuda al pobre, a la pura práctica de la limosna, de cuya aplicación el donante puede no tener ni información—con lo que se le afirma su mayor desprendimiento—. La limosna no se hace por el pobre, y carece de importancia la calidad de aquel a quien se da; hay que darla sólo por Dios, de modo que el mayor mérito, el solo mérito, está en aquellos «que dan por solo amor de su buen Dios y Señor»[78].

Al empezar la crisis de la primera modernidad hay una crisis a la que corresponde, entre otros aspectos, el de ese cambio en la estimación social y moral de la pobreza. Ante el afán de lucro, ante el afán de adquirir bienes económicos que invade como nunca a la sociedad (porque, si bien es una actitud que ha existido siempre, pocas veces tomó el protagonismo que desde el siglo XV en adelante se le reconoce), ante ese verdadero nuevo espíritu que, se quiera o no, es un dato del precapitalismo, queda sin justificación la pobreza—ya que hasta los méritos de la limosna se pueden alcanzar sin contar con ésta—. Sólo se ve, cada vez más, su aspecto negativo (es un proceso paralelo al de la estimación de la muerte—ambos van estrechamente ligados—). El pobre no es únicamente sucio, desagradable, fastidioso; es, además,

---

[76] Véase su estudio «Criminalité et pauvreté en France a l'epoque de la Guerre de Cent Ans», en *Etudes sur l'histoire de la pauvreté*, t. II, págs. 536 y 542.

[77] Más adelante daré numerosas referencias de este tipo de estimación adversa al pobre. En otro trabajo dedico amplia parte a tratar de lo que significan los delitos contra la propiedad (tanto de bienes materiales como de símbolos) en la picaresca. Es en ese lugar donde cobrarán tales datos —pienso yo—su plena significación. Pero quiero aquí señalar su conexión con un proceso histórico precedente y que se da en otras partes de Europa.

[78] II.ª, II.ª, IV, pág. 816, de la ed. de Valbuena Prat, en el vol. ya citado *La novela picaresca española*.

vicioso, malhechor, sedicioso. Haciéndose eco de esta posición a que se les lanza, los menesterosos no quieren ser socorridos y servir de ejemplo. Quieren, como sea, dejar de ser pobres; ser ricos. Y en la amplitud que se da a esas palabras que acabo de escribir, «como sea», está el dintel a partir del cual se ingresa en la picardía, o más allá, se pasa a la insurrección abierta o al bandolerismo.

Como escribió Mollat, resumiendo las aportaciones presentadas en el seminario de la Sorbona, nos encontramos, en el período de paso de una Edad a otra, con una formulación de un nuevo concepto, de una nueva actitud, de un nuevo léxico. A la noción cristocéntrica del pobre se opone una concepción negativa, francamente humanista. La fealdad del pobre y del enfermo deshonra al género humano. Su incapacidad u ociosidad, voluntaria o involuntaria, que en cualquier caso se le reprocha, hace de él un ser inútil; como mendigo, representa una infracción de la ley del trabajo. «Se sospecha de él porque se le ve solo, errante, desorientado» [79]. Y esa profunda alteración que sufre la estimación de los pobres, a fines del XIV, se refleja en la aparición de un vocabulario despectivo y truculento. En relación con aquéllos, se habla de su pereza, su suciedad, su disposición para el crimen, su constante práctica de la delincuencia, todo lo cual se revela, una y otra vez, en las opiniones que sobre ellos se vierten. Ossowski ha recordado una vieja leyenda polaca, según la cual el ángel hizo saber a Caín que en adelante tendría que trabajar toda su vida para mantener a sus hijos y a los hijos de Abel, a quienes, en cambio, el Señor les dispensaba de trabajo; en consecuencia, de estos últimos vienen los reyes y los señores, mientras que de Caín proceden los siervos, los pobres, los que trabajan, todos ellos los cainitas [80]. Tenemos aquí un reflejo, traducido en lenguaje mítico, a través del cual se llega a una sublimación enmascaradora de la estructura social constitutiva de la sociedad estamental o de «órdenes», de la sociedad jerárquica que, dotada de gran consistencia por la doctrina corporativa de juristas y teólogos en el siglo XIII, en grado más o menos avanzado de deterioro, llega hasta el siglo XVIII. Ella es la que, introduciendo la distinción entre valer más o valer menos, del régimen señorial, condena a los pobres y a los no distinguidos a un desprecio institucionalmente fundamentado. Es así como en *Crónicas* de los RR. CC. se dice, hablando de unos disturbios populares, que sólo murieron unas gentes de menos valer [81] (que comprende no sólo mendigos, sino trabajadores: «los que viven de sus manos», como dice el verso del tiránico Jorge Manrique). La terminología—y el sis-

---

[79] En la introducción al primer volumen de la col. de *Etudes sur l'hist. de la pauvrete*, pág. 28. Véase, además, su obra *Les pauvres ou Moyen Age*, pág. 13.

[80] *Estructura de clases y conciencia social*, Barcelona (trad. castellana), 1972, pág. 30.

[81] *Cróņica de los Reyes Católicos*, en BAE, vol. LXX.

tema de conceptos que expresa—es general. Un ejemplo interesante es el episodio que en relación al emperador Carlos V cuenta el médico Ambroise Paré, cuando aquél tenía puesto sitio a la ciudad de Metz y Paré era en ella encargado de los cuidados sanitarios a los sitiados: «el emperador preguntó qué gentes eran las que habían muerto y si eran caballeros u hombres de importancia. Se le contestó que eran sólo pobres soldados. Y dijo entonces que no era cosa grave que muriesen, comparándolos a orugas, langostas y abejorros, que comen las yemas de los árboles y otros bienes de la tierra; y que si fueran gentes de bien no se hallarían alistados en su campo por seis libras al mes» [82]. Esto nos pone de manifiesto que el descrédito del pobre en la sociedad estamental llegó a abarcar la amplia noción de éste. Así se explica la reacción de Guzmán, el cual se declara mimado de su madre y a quien no le faltaba su sustento, o la de la Pícara Justina, a pesar de que se cobije en su casa cuando quiera o le haga falta, o la del *Caballero puntual*, de Salas Barbadillo, y en el origen la soledad aceptada de Lazarillo al abandonar la escasez familiar: ninguno de ellos se conforma con quedarse valorado como una oruga toda su vida.

Tenemos, pues, que si la noción altomedieval de «pobres», basada en la herencia doctrinal de la Patrística latina—San Jerónimo, Tertuliano y otros, los cuales influyen hasta sobre San Agustín, San Ambrosio, etc.—, probablemente había tenido su parte en la sociedad feudal, en cambio, desde los siglos últimos del Medievo, desde que Santo Tomás (*Summa*, II.ª, II.ªᵉ, q. 188, art. 7) llegara a la conclusión de que la pobreza no era necesaria para la perfección, las consecuencias iban a ser imparables y de larga permanencia, transformando la mentalidad que apoya y que a su vez se apoya en la estructura social. Los mismos teólogos sostuvieron que si la masa de riqueza que podía alcanzar una persona, de conformidad con la doctrina tradicional, estaba determinada por la calidad de la misma, había que concluir que si acumulaba más de lo que parecía haberle de corresponder ello era señal de que poseía una calidad conforme a la cual merecía más.

La actitud de rechazo del sistema social de integración por parte del pobre

La estimación del pobre retrocede, a la par que se estima al que se alza a hacerse rico. Lo llevamos dicho. Pero hay que añadir que

[82] Citado por Braudel: *La Mediterranée et le monde mediterranéen au temps de Philippe II*, 2.ª ed., París, 1966, t. II, págs. 90-91. Braudel, a mi modo de ver, se equivocó al confundir con el desprecio a los miserables, la condena del vulgo, citando en ejemplo un texto de fray Luis de León, que tanto se interesó por la suerte y los derechos de la pobre gente trabajadora. Mateo Alemán inserta al frente del *Guzmán* un prólogo «Al vulgo», que nada tiene que ver con los pobres que tanto le preocupan.

se opera una honda transformación en la actitud del pobre. Los pobres se mostrarán de día en día menos conformes con su suerte. Ciertamente, en los pobres del campo, que si bien se distribuían en menor número de grupos profesionales e integraban una masa de población más homogénea, sin embargo, por residir más alejados entre sí, resultaba sumamente difícil que se reunieran para mostrar su protesta, era su malestar menos visible, salvo en casos extremos de sacudidas violentas. De todos modos, Galicia, Castilla, Cataluña, el Mediodía francés, los países centroeuropeos, etc., conocen episodios de este tipo, aunque sean pocos en número y se disuelvan en poco tiempo. Pero los pobres de ciudad, que se repartían en número mayor de subespecies y formaban un conjunto más diversificado en sus componentes, dado que vivían más próximos topográficamente y hasta en determinadas grandes ciudades tenían puntos de confluencia establecidos, era más realizable que se reunieran en un grupo operante bajo unas excitaciones o consignas, y más fácil que alcanzaran un sentimiento de su situación de miseria. Sigo en esta diferenciación los trabajos de F. Graus, quien se ha preguntado qué relación tenían entre sí esos pobres de aldea y esos pobres de ciudad, y ha observado que si alguna vez, sobre todo entre aquellos instalados en las proximidades del casco urbano, los primeros se incorporaban a movimientos de protesta iniciados y mantenidos por los segundos, por lo general quedaban aparte, no había lazo de solidaridad (a lo que yo añadiría: y si lo había, como puede comprobarse ya en fecha avanzada en el episodio de las «Comunidades» castellanas, sólo muy circunstancialmente podía expresarse). Es más: los pobres de ciudad, salvo en raros casos de violencia o de guerra ya declaradas, veían llegar con franco malestar a los pobres campesinos arrojados de sus tierras. Venían a ser competidores en el mercado de mano de obra y su presencia abarataba el jornal, colocando al asalariado en desfavorable posición. Todo ello, además de que, en general, los rústicos eran despreciados como ignorantes y torpes por las gentes de todo nivel de la ciudad [83]. Cuando el pícaro que procede ordinariamente de un medio rural no encuentra más que desamparo a su alrededor, se halla bajo la presión de esa ley, y quizá se pueda entender como una respuesta compensatoria el triunfalismo con que el pícaro pretende presentarse en toda ocasión por su industria y su astucia, incluso frente a gentes de nivel pobre, sus iguales.

Desde el otoño medieval, desde la «crisis de la feudalidad», de la que Graus da una versión muy orientada a conexionarla con el auge primero de la economía monetaria, las agitaciones sociales de los po-

[83] E. Graus: *Au Bas Moyen Age: pauvres de villes et pauvres de campagnes*, A.E.S.C., 1961, 6, páginas 1053-1065.

bres se hacen más frecuentes, actúan con propia iniciativa, con independencia de otros grupos, presentando reivindicaciones propias (no dejemos de añadir que sumamente confusas y sin responder nunca a un programa—aunque el autor quiera sostener lo contrario, basándose en el movimiento de los hussitas, tal como ha sido estudiado por J. Macek). Se oponen, en esas ciudades de amplio desarrollo artesanal, a las mismas clases intermedias, representadas, por ejemplo, en los maestros de los oficios gremiales [84].

En las ciudades medievales no estaban diferenciados topográficamente los barrios, según clases y profesiones. De ordinario convivían el grande y el bajo, el rico y el pobre, en reducido espacio, contrariando con esto la versión de una ciudad perfecta que, bajo influencia aristotélica, distribuía en calles o sectores diferentes las diversas profesiones, como puede verse en Eiximenis [85] o en Sánchez de Arévalo [86]. Sólo en los siglos siguientes se va a conseguir en alguna parte, porque, con el crecimiento urbano que se produce desde fines del XV, aumentado todavía en el XVI, y aun continuado en el XVII, el terreno se encarece, y la vivienda pobre va desapareciendo del casco urbanizado, para instalarse en la abandonada y sucia periferia. Allí se mezclan, con la pobreza, las más irregulares formas de marginalidad y de delincuencia. Al juntarse allí, y convivir, habitando en esas zonas de la manera más infrahumana, más insalubre y en repugnante promiscuidad, se hacía posible el paso de uno de esos estados irregulares a otro [87]. Y en este medio mezclado y definido por notas negativas que se pasan de unos grupos a otros, viven de ordinario las familias de los pícaros (desde las de los criados hostiles de *la Celestina,* al *Lazarillo,* al *Buscón,* etc.), cuando los vemos recién llegados del medio rural.

Esta abigarrada población de la pordiosería en todas sus formas, de la «gueuserie», de la «roguery», se lanzó desde esas zonas turbias e ignoradas a realizar hazañas de agresión al integrado y conformista acomodado que reflejaban, más que su necesidad, su hostilidad. Hostiles al sistema establecido, por definición, vivían estos individuos en bandos que se formaban y se deshacían fácilmente y algunos operaban por su cuenta, cuando se imponían por su superior habilidad. Se comprende que la afirmación de sus dotes y habilidades se haga necesaria en el pícaro que opera siempre aisladamente. «Ces asociaux—sostiene Mollat—compromirent les vrais pauvres par la similitude de leur dénûment» [88]. De ellos no era fácil sacar, como los organizadores del sis-

[84] *Ob. cit.,* pág. 1057.
[85] Véase Puig y Cadafalch: «Idees teòriques sobre urbanisme en el segle XIV: Un fragment d'Eiximenis», en *Estudis Universitaris Catalans,* 1936, XXI.
[86] *Suma de la política,* ed. de Mario Penna, B.A.E., vol. CXVI.
[87] Véase M. Mollat: *Les pauvres au Moyen Age,* págs. 294 y ss.
[88] *Ob. cit.,* págs. 16-17.

tema querían, al «verdadero», al «legítimo» pobre, el cual, procedente de este medio, sólo era capaz de mostrarse sumiso y devoto delante del rico, para alcanzar su donativo, y regresar a su triste refugio con sentimientos muy explicables de revancha.

El proceso de descrédito de la pobreza llevó a esta situación de penosa segregación; pero, a la vez, produciéndose durante cada jornada de su vida difícil un continuo contacto y roce—en la iglesia, en la calle, en la plaza—de ricos y necesitados, pienso que adquirió unos caracteres insufribles en sus consecuencias el doble proceso económico, ya bien definido en el XV y en pleno desarrollo en el XVI, de acumulación de riquezas en unos, de incremento del estado de insuficiencia, de pobreza, en otros. Esos trazos más abultados cada día de un movimiento que provocaba, dentro del área ciudadana, la insuperable, la incompensable diferenciación de los muy ricos, tal vez más ricos de día en día, y de los pobres, de los muy pobres, puesto que ya carecían hasta del mínimo que alguna vez tuvieron, la toma de conciencia de su oposición era inevitable. En presencia cotidiana del contrario, esa conciencia de separación se hubo de agravar, provocando en unos temor a la agresividad y deseo de protección represiva, punitiva, contra quienes atacaran sus bienes, que pasaron a ser siempre supuestamente los pobres; de otra parte, en éstos, la disconformidad y el incremento del número de casos de aquellos que se disponían efectivamente a atacar la posesión de esas riquezas, por medio de la astucia o de la violencia. El cada vez mayor distanciamiento entre ambos grupos es uno de los hechos más graves y más decisivos en los primeros siglos modernos, prolongándose en toda la Historia de la moderna Europa. A través de las circunstancias que se hubieran dicho favorables para una evolución de signo muy diferente, a través de esa expansión que marca como una fase positiva en el desarrollo del primer capitalismo, en el siglo XVI, lo cierto es que esos movimientos, sacudidas, crisis con que nuevas formas económicas se van insertando en la sociedad, dan lugar a que ese siglo que va a dejar atrás al Renacimiento termine, como ha escrito Braudel, con «una nueva y neta separación de pobres y ricos» [89]. En España, también como en el resto de Europa, todo un pesado conjunto de manifestaciones de asfixiante presión social acentúan el malestar de las clases bajas y promueven un repertorio de respuestas, ninguna de las cuales es tampoco exclusiva ni de Castilla ni de la Península, sino que se pueden divisar, por lo menos, en los otros países europeos. Una de esas respuestas engendró aquí una forma literaria muy significativa. Con dejarnos, al agotarse en sus recursos, su propio testamento, alcanzó singularísimo valor, tanto para estudio de la lite-

[89] *Ob. cit.*, pág. 615.

ratura, con cuanto significó ésta en la época barroca, como en cuanto a materiales para la investigación sociohistórica. Hablo de la picaresca.

Me he referido a Europa: me reduciré, para abreviar, a recoger un párrafo en el que H. Kamen ha sintetizado la situación en el Occidente europeo [90], una situación de la que, en las letras castellanas, emergió un género de obras en las que aquel modo de vida se plasmó, bien que reelaborado. Merece la pena tomar en cuenta ese contexto europeo, y creo que las palabras de Kamen son eficaces para este objeto: «Si al pueblo llano se le consideraba fuente de toda rebeldía, se le veía también como fuente de la delincuencia. Los documentos que han llegado hasta nosotros dan la impresión de que la violencia, los desórdenes morales y civiles y los ataques contra la propiedad se originaban sobre todo entre las clases bajas. Pero no hace falta pensar mucho para darse cuenta de que esa documentación es muy falaz. Como ya hemos visto, la nobleza era responsable de una parte muy importante de la delincuencia urbana y rural. Su fomento de las rivalidades facciosas en las capitales y la opresión de sus súbditos en el campo, que no excluía la violación de propiedades y vidas, eran motivos habituales de denuncia. Pero rara vez se procesaba a un noble: el sistema judicial estaba calculado para protegerle, y con él el honor de su clase. Las actividades represivas del mismo sólo se ejercían sistemáticamente contra los no privilegiados. Este punto se destaca muy claramente en el *Simplicissimus*, de Grimmelshausen (1668), donde el bandolero Oliver defiende su oficio señalando que todos los grandes reinos han llegado a serlo a través del robo a mano armada (sin duda, un eco de la famosa frase de San Agustín), y que ese robo es esencialmente profesión de nobles, siendo los pobres meramente obligados a colaborar. 'No veréis que se cuelgue sino a ladrones pobres y humildes', dice Oliver.» Este estado social, al que se corresponde la gran novela alemana que Kamen recuerda en sus líneas, era el mismo de España desde más de sesenta años antes, porque aquí la Guerra de los Treinta Años no había arrasado al país, pero las penosas y más duraderas manifestaciones de una crisis social iban a crear las condiciones previas para el surgimiento y desarrollo de la picaresca española.

Hacia un planteamiento moderno del enfrentamiento social

Ciertamente que la lamentación de los pobres por sus desdichas y muy en especial las de los mendigos ha sido fenómeno de siempre.

---

[90] *El siglo de hierro*, trad. castellana, Madrid, 1977, pág. 468.

A veces, ya a partir de esa iniciación de una nueva sensibilidad ante el problema que—como tantas otras novedades—hemos visto iniciarse en el siglo XIV, podemos escuchar más que lamentaciones lanzadas por los pobres, agobiados del dolor que sufren: verdaderas quejas por la suerte que les ha tocado y que se dirigen nada menos que al Creador, distribuidor poco equitativo de bienes y de males. Se ha citado un pasaje del *Libro de miseria de omme,* en el cual el pobre se duele de su lote, en estos términos:

Tornase contra Dios e dice atal razón
Que non parte bien las cosas cuantas en el mundo son[91].

Claro que, a pesar de lo que en un primer momento parezca, esta actitud de achacar a Dios los sufrimientos, las calamidades, las privaciones que se soportan, lejos de significar una agudización social del problema, entraña más bien una anulación de las fuerzas activas de rebelión transformadora. Para que el cambio se intente, bien apelando a la «industria» aprendida en la lucha contra la adversidad, bien a la sublevación, que, por de pronto, destruirá el sistema del que emanan tantos males, en ambos casos hace falta que la procedencia de esos males se aproxime, se terrenalice y hasta se humanice. Es necesario que se consideren dependientes de fuerzas naturales o humanas, contra las cuales cabe el enfrentamiento. Y son quejas ya humanizadas en su destino aquellas que escuchamos a personajes de Torres Naharro, a criados pobres que en sus comedias comparan, aunque sea en voz baja, el estado que les ha caído en suerte y el trato que en él reciben, con el estado de los señores, de cuya condición protestan:

harto trabaja el comer
quien lo tiene que pedir[92].

La miseria no tiene aspectos favorables que compensen sus males. Afecta incluso a la caridad misma del humano. No es simplemente que sea penoso el estado de pobreza; es que la condición de pobre reduce y degrada la condición humana. «Avisadlo—se dice en *La lozana andaluza*—que, si no sabe, sepa que no hay cosa tan vituperosa en el hombre como la miseria; siempre la miseria daña a la persona de quien se apodera y es adversa al bien común»[93]. Produce la anulación misma de la sustancia de la persona, y cabe comprobar que hasta en aquel en quien recae, si por su calidad debía gozar de un *status* prestigioso, lo

[91] Ed. de M. Artigas: «Un nuevo poema por la cuaderna vía», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo,* 1919, I, y 1920, II.
[92] *Comedia soldadesca,* ed. de D. W. McPheeters, Madrid, 1973, pág. 70 (jornada II).
[93] Ed. de B. Damiani, Madrid, 1972, págs. 240-241.

hunde en el no ser social. De un caballero, dice María de Zayas, «era, en fin, pobre, y tanto que en la ciudad era desconocido, desdicha que padecen muchos» [94].

Ante unas consecuencias de esta naturaleza, ¿quién puede aceptar y resignarse a quedar como pobre? A pocas posibilidades que se le ofrezcan, ¿quién no ensayará por una vía u otra salir de tan oprobiosa situación? Ese es el nivel que prepara la aparición del pícaro, como creación que la literatura lleva a cabo; pero, no lo olvidemos tampoco, bajo la presión de unos condicionamientos reales. En medio de esa manera de enfocar socialmente la carencia de medios—que es, más que nunca, carencia de bienes económicos—, ¿quién se conformará, al modo que exigía la doctrina tradicional, cuando a cambio ofrecía la más alta consideración espiritual, y ahora no retribuye más que con el desprestigio y el desdoro? «Ha de tener mucho de Dios—decía Cervantes—quien se aviniere a contentar con ser pobre» [95]. Hasta tal punto se le deja de lado, se le abandona, se le aparta del trato, que, en otro lugar, comentará tristemente también otro personaje cervantino: «has de considerar que nunca el consejo del pobre, por bueno que sea, fue admitido; ni el pobre humilde ha de tener presumpción de aconsejar a los grandes y a los que piensan que se lo saben todo» [96]. Se puede conservar por inercia, o quizá peor, se puede utilizar la vieja doctrina a efectos de embaucamiento y adormecimiento, como una manipulación que lleva a cabo quien no cree en ella ni actúa congruentemente con ella. Sin embargo, aconseja y predica con ella, quisiera fuese aceptada por otros, para quitar a los desposeídos todo posible rencor con el que un día amenacen el orden y la tranquila posesión de los favorecidos por la fortuna—o por Dios, según las tesis más escandalosamente conservadoras—. A ese fenómeno que perdurará secularmente (se hará presente todavía en las polémicas sobre la propiedad, en el siglo XIX, por parte de políticos de mentalidad o de compromisos reaccionarios, como un Donoso Cortés o un Cánovas, respectivamente) se le reconoce ya y se le enuncia en las décadas del Barroco. Francisco Santos se atreverá a declarar que: «La cosa más amada y aborrecida que hay es la pobreza; todos la alaban, y con razón deben hacerlo, pero nadie la busca ni procura, que el poderoso no la alaba para propia» [97].

Se comprende, pues, esa última fase del proceso que páginas atrás

[94] En la primera novela de la serie «Desengaños amorosos», *La esclava de su amante*, ed. de G. de Amezúa, Madrid, 1950, pág. 19.

[95] También en el *Quijote* declara Cervantes: «quien es pobre no tiene cosa buena» (parte I, capítulo XXIII, ed. del IV Centenario, pág. 153 del tomo III).

[96] «Coloquio de los perros», ed. Schevil-Bonilla, de las *Novelas ejemplares*, t. III, páginas 153 y ss. En *Don Quijote* (II, V, t. IV, pág. 136): «por el pobre todos pasan los ojos como de corrida». Rodríguez Marín cita en nota textos semejantes de A. Venegas y de Quevedo.

[97] *Ob. cit.*, BAE, XXXIII, pág. 385.

enunciaba, esto es, el «repudio de la pobreza», y con ello el odio del pobre hacia ella y su rencor contra la sociedad que lo ha sumido en tal modo de vida infrahumano. Los moralistas y los economistas protestan contra la pobreza, denuncian alarmados su incremento, señalan los males que trae, y a sus voces, sobre todo acerca de este último punto, se une la voz alarmante de los médicos que advierten de los peligros que pueden suponer para todos no superar las infames condiciones de vida a que se ven reducidos los pobres [97 bis]. Pedro de Valencia, con tonos de matiz demagógico, clama ante el rey para que no se consienta la «antropofagia» que los ricos y poderosos cometen contra aquéllos [98]. En Cellorigo, en Murcia de la Llana, en Caxa de Leruela, hay pasajes que permitirían hacer una antología de protestas, llenas de energía y de clarividencia. Al final de la época que aquí tomamos como base de observación, Alvarez Ossorio escribe un pasaje de singular acritud, de negras tintas: «los unos se alimentan peregrinando y muchos se mantienen comiendo yerbas y frutos silvestres del campo, procediendo de estas necesidades las enfermedades y epidemias de peste» [99].

Se comprende que, rodeado de una opinión semejante e inserto en una sociedad que le muestra a diario su repulsa, que lo afrenta, el pobre piense—muy al contrario de lo que un fray Domingo de Soto o un fray Lorenzo de Villavicencio desearían—que pedir es odioso, es un castigo sin culpa ni responsabilidad previas, ante el que no cabe resignación. Si no hay otro remedio, el pobre tendrá que pedir; algunos no saldrán ya de ese infernal círculo, pero otros, contando con sus recursos de astucia o de fuerza, romperán ese cerco en el que la sociedad creía tenerlos sujetos y ensayarán otras maneras—que tendrán que ser ilícitas, claro está—para subsistir. El pobre tendrá que pedir, llegado el caso; pero nunca tendrá que agradecer por lo que le den, y hasta, en su concepción moral, es pausible volverse vengativamente contra aquel que le humilla por el solo hecho de socorrerlo.

Justina anuncia con claridad el nuevo planteamiento: el repudio de la pobreza, y de su cortejo, las sucias enfermedades: «Dos maneras hay de gentes que no saben lo que tienen. Unas que, por ser tan ricas, no lo pueden contar; otras que, por ser tan pobres, no tienen qué contar. Asimismo hay dos maneras de cosas que no se sabe bien los provechos que tienen: unas, porque tienen innumerables... Otras, porque no tienen ninguno... sobre todo la pobreza y la sarna» [100]. Hasta en el teatro

---

[97 bis] Hambre, peste y hostilidad entre pobres y hacendados juntas, enlazada cada una con la siguiente, en la opinión de la época.

[98] Véase mi estudio citado en la nota 61.

[99] *Discurso universal de las causas que ofenden esta monarquía y remedios eficaces para todos*, Madrid, 1686 (en un vol. que contiene seis «memoriales»). Cito por la reedición de CAMPOMANES, en el t. I del *Apéndice del discurso sobre la educación popular*.

[100] Ed. cit., lib. II, parte II, cap. IV, núm. V, pág. 820.

conservador y hasta por propagandistas del sistema establecido se observa que se considera necesario conceder aquello que ya es tan común, aquello que se halla tan asentado ya en las conciencias que sería inútil querer desarraigarlo; así, en un pasaje de Lope escucharemos: «es odiosa la pobreza» *(Los mártires de Madrid)*—luego veremos a Lope intentar salvar en lo posible esta forma de vida.

La pobreza del que aspira a tener más y la protesta del que sufre ser pobre. El abandono de la resignación

«El pobre sólo es rico si está contento con lo poco que tiene y no está quejoso de lo mucho que otros tienen», escribía Quevedo [100 bis]; pues bien, de esa manera ya eran muchos los pobres menesterosos o de modestos recursos de subsistencia que no se conformaban con considerarse *ricos, cuando no lo eran de otra cosa que de paciencia.*

Estamos ante uno de los grandes temas de la picaresca. Desde Lazarillo, que pretende lograr alguna posición que le saque de la miseria, hasta Estebanillo, que, después de tantos tumbos, cree haber logrado esa meta. Pero, sobre todo, es el gran tema—y si no el único, desde luego, uno de los centrales—para Guzmán. En las páginas de esta novela se encuentra esa aciaga caracterización de la «nada» social que es el pobre: «es el pobre moneda que no corre, conseja de horno, escoria del pueblo, barreduras de la plaza y asno del rico» [101]. Dejando aparte la pobreza que se asume voluntariamente, rechazada por erasmistas y economistas, de la que Mateo Alemán es obvio que no quiere ocuparse, la pobreza le hace decir a su protagonista: «es madre del vituperio, infamia general, disposición a todo mal, enemiga del hombre, lepra congojosa, camino del infierno, piélago donde se anega la paciencia, consumen las honras, acaban las vidas y pierden las almas». Incluso se atreve a decir que es nociva moralmente y en el orden religioso. Y traza un triste cuadro del pobre, de quien dice: «ultrajado de muchos y aborrecido de todos». Ello es muestra del cambio de actitud de la sociedad, de la dura y hostil tensión que entre sus dos extremos se ha producido: «ninguno se afrenta de tener por pariente a un rico, aunque sea vicioso, y todos huyen del virtuoso si hiede a pobres», reflexión que hace sobre su experiencia con los parientes genoveses, de los que tomará tan grave venganza [102]. Y su corolario es definitivo: la meneste-

[100 bis] «De los remedios de cualquier fortuna», ed. Astrana Marín: *Obras en prosa,* pág. 893.

[101] Ed. cit., I, III, 1, pág. 353.

[102] Págs. 353 y 683. Cuando vuelve a pasar por Génova, después de su estancia en Italia, Guzmán, disfrazado de *rico* para engañar a los parientes genoveses que tan duramente le maltrataron en su primera estancia en aquella ciudad, les dirá sin identificarse, pero con objeto de inquietarles en su conciencia: «la pobreza no quita virtud, ni la riqueza la pone»—pág. 686—. Sin embargo, esto no es ni una contradicción; es tan sólo un recurso retórico, de refinada res-

rosidad es causa de vicio y de infamia [103]. ¿A dónde ha quedado la imagen de los «hijos de Jesucristo»? ¿A dónde ese valor moral de los pobres predilectos del Señor, libres de vicios por su falta de bienes? Al empezar vimos recogido tópicamente por alguna novela picaresca esta representación del indigente, precisamente—podemos pensar ahora—para poner de relieve el cambio radical acontecido, que viene a significar el primero y más general supuesto—en ningún caso el único—de la literatura picaresca. Ahora sólo cabe señalar el desprecio a que se ve reducido el pobre [104], a lo que muchos de éstos añadirán su segregación moral de la sociedad y su disposición a resarcirse sin escrúpulos del daño que le pueden hacer.

No pretendo insistir abrumadoramente con citas sobre el tema. Para comprobar cómo reaparece en cualquier ejemplo del género, daré este pasaje de *El bachiller Trapaza:* «no hay cosa más desdichada que la necesidad» [105]. Hasta Quevedo nos hará escuchar la queja de un pobre hidalgo, apicarado y ladrón, que lamenta el valor nulo que económicamente atribuye la sociedad—esa sociedad en que todo se compra y se vende—a una ejecutoria de hidalguía, aunque esté adornada de letras de oro: «ya, señor licenciado, sin pan y carne no se sustenta buena sangre y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada» [106]. La pobreza destruye, pues, hasta la calidad estamental de la sangre, y pobreza no es otra cosa que carencia de bienes materiales. A este respecto, el licenciado Cabra, «archipobre y protomiseria»—los dos apodos que con cruel frialdad echa sobre él Quevedo—, es una de tantas muestras de que las vías establecidas en la vida social ordinaria no tienen salida estimable.

Antes dije que no todos los pobres eran pícaros. Ahora quiero advertir cómo hasta tal punto es grave la caída de la estimación moral del pobre que, incluso un trabajador entregado a su profesión (ese trabajador que, a fines del XVI y comienzos del XVII, tanto interés había en separar del pobre y, más aún, del mendigo y de cuantos fueran posibles candidatos a la picardía), ese trabajador, pues, que Luis Ortiz, P. de Valencia, Cellorigo, Lope de Deza, Gondomar y otros más querían privilegiar y honrar, ha caído también en el nivel oprobioso en el

---

puesta, que prepara su venganza. A continuación doy la estimación sincera de Guzmán, coherente con todo su comportamiento, verdadero principio constitutivo de la novela picaresca toda y de la sociedad individualista de la que emerge, desprendida de todo compromiso de solidaridad. Tal es el estado en que se encuentra el pícaro, respondiendo a la imagen de la cruel sociedad barroca.

[103] I.ª, II.ª, 1, págs. 247 y ss.

[104] I.ª, III.º, 1, págs. 354-356. Guzmán conoce muy bien—según él—el sistema estimativo de la sociedad a la que, aunque sea en lucha oculta, pertenece. Sobre que el «no tener» sea la causa de la situación penosa en que se encuentra el desvalido, considerando lo cual cabe apreciar el valor de las heridas económicas producidas por el ataque al patrimonio, Guzmán advierte que se puede llegar a una especie de cruel, aunque no sangrienta, muerte social: «todo lo quita quien la hacienda quita, pues no es uno estimado en más de lo que tiene. II.ª, II.º, V, pág. 645.

[105] Ed. de Valbuena Prat en *La novela picaresca española,* pág. 1477.

[106] Ed. de Lázaro, pág. 151.

que se debate el pícaro. Céspedes y Meneses, en la ficción literaria de una novela, nos dice de alguien que por motivos de amor, y al objeto de no darse a conocer, trueca sus galas de caballero por el vestido humilde de un pobre trabajador, «para transformarse en un pícaro, para arrinconar su grandeza, trocándola con un peón de albañil» [107]. No las condiciones económicas (las cuales, cuando menos, ofrecieron altibajos), sino las condiciones de estructura social, agravadas por su viciado desarrollo, dieron lugar a que todo trabajador se encontrara, a su pesar, en vías de convertirse en candidato al título reconocido por la amarga expresión de Murcia de la Llana: «el pobre natural de España» [108].

Quiero añadir un dato que tiene su interés. Liñán y Verdugo nos habla de «un pícaro sin camisa» [109]. Creo que es un nuevo nivel despectivo y envilecedor del pobre. «Sin camisa» como doble expresión: *a)* de carencia miserable (eran muchos, capas enteras de población, quienes en el XVII no podían usar camisa); y *b)* de peligrosa desmoralización, respecto, claro está, a la normativa establecida. Este personaje «sin camisa» creo que es el padre de aquellos que—con desprecio y condenación similares—en el siglo XIX serán llamados «los descamisados», los «sans-culottes». Estos «sin camisa» serán personajes pobres, desalmados y autores inculpados de todas las sangrientas turbulencias políticas del siglo pasado, según la interpretación de los bien pensantes, que eran, a la vez, bien vestidos. También el siglo XVII creyó reconocerlos en medio del tumulto, en las múltiples y amenazadoras alteraciones ciudadanas, aunque parece ser que en la mayor parte de las ocasiones su participación fue muy reducida.

Del estudio de las rebeliones en el siglo XVII hechos por varios autores y reunidos por Forster y Greene, estos autores han sacado en su estudio preliminar de síntesis la conclusión de que en tales movimientos—algunos de los cuales todos están de acuerdo en calificar de revoluciones—la tensión pobres-ricos jugó escaso papel y no tuvo carácter de factor desencadenante de los conflictos [110]. Ya antes Braudel [111], contradiciendo la tesis de Porchnev, y también Mousnier [112], polemizando con este mismo historiador soviético, ponían muy en duda cada uno desde perspectivas diferentes la conveniencia de utilizar la expresión de «lucha de clases». Yo estoy conforme en la inconvenien-

---

[107] *El soldado Píndaro*, BAE, vol. XVIII, pág. 297.

[108] Discurso político del *Desempeño del Reino*, Madrid, 1624, folio 12.

[109] *Guía y avisos de pasajeros que vienen a la Corte*, en el vol. I de la col. «Costumbristas antiguos españoles», Madrid, Aguilar, pág. 125. «La falta de camisas» es señalada en *Don Quijote* (t. III, pág. 153).

[110] J. H. ELLIOT y otros: *Revoluciones y rebeliones de la Europa moderna*, trad. castellana, Madrid, 1972, pág. 23.

[111] *Ob. cit.*, t. II, págs. 78-80.

[112] *Lettres et mémoires adressés au Chancelier Séguier (1633-1649). Le Chancelier Séguier et les maitres de requêtes*, París, 1964, págs. 187 y ss. (se trata de una adición incorporada al final del volumen).

cia de utilizar la citada expresión, porque dentro de lo ambiguo que en el propio Marx resulta el concepto de clase, y aun contando con la variedad de contenido, poco esclarecedora, que a través de otros autores pueda recibir la expresión (Schumpeter, Aron, Dahrendorf, etc.), lo que resulta en todo momento claro es que la relación de clase, a través de su explicitación progresiva en el plano laboral, pudo quizá empezar a dibujarse en relaciones de trabajo y de dependencia, pero nunca en general a través de la división de pobres y ricos [113]. Entre estos grupos se produce, sí, una situación de enconada diferenciación, que en la población que vive en núcleos densamente habitados llega a promover un sordo estado de lucha. Creo que no se puede ir más allá de llamar a este fenómeno *lucha social.* Pero de lo que no cabe duda es de que, desde muy pronto, por encima de factores religiosos, raciales, políticos, engendradores de tensión, el factor económico es el que más fuerza tiene y al que, más o menos abierta u ocultamente, se refieren los estados de animadversión recíproca que la conciencia de las diferencias provoca.

Claro que hay individuos hundidos en formas de pobreza que por el aislamiento en que viven y la dificultad o incluso imposibilidad, dentro de las circunstancias de la época, de comunicarse y juntarse, se encuentran en tan débil posición que, salvo muy excepcional y parcial sacudida, les es imposible prácticamente manifestar ese estado de lucha. Así acontece con los campesinos y con cuantos se emplean en ocupaciones rurales—por ejemplo, en la ganadería—. Incluso puede darse, y de hecho se dio ampliamente, que una nutrida capa de mendigos urbanos se halle tan desmoralizada, tan envilecida, que se contemple no menos impotente. Como ha advertido E. Cros, el desvalido, el desheredado, no se levanta contra la sociedad; simplemente se niega a reconocer y a someterse al puesto que aquélla le ha fijado, forma de rechazo que no se inserta tampoco en un movimiento de presión revolucionario [114]. Sin embargo, el punto de vista de la época insiste en señalar la temible capacidad revolucionaria, amenaza de la sociedad y del trono, de los desposeídos. En su *Memorial al Rey,* de 1583, Pedro Simón Abril pone de manifiesto la gravedad de que, si se acentúa la separación entre ricos y pobres, se pueda llegar a una incontenible situa-

[113] Discutiendo sobre la utilización de los documentos de SÉGUIER con PORCHNEV, sostiene MOUSNIER que la aplicación que el historiador ruso hace del principio de la lucha de clases para explicar las sublevaciones, motines y otras violencias populares, de los que en la correspondencia del Canciller se dan noticias, es como método y como principio hermenéutico insostenible. Recoge la afirmación de PORCHNEV de que tales movimientos tuvieron siempre por cabecillas gentes de clase privilegiada. Yo pienso que esto es irrelevante, puesto que pertenece a la estructura misma de la revolución. Esto no sería nunca suficiente para negar la teoría marxista de la lucha de clases. Entiendo que son otros los aspectos que se oponen a reconocer el carácter propiamente de lucha clasista, primero porque aplicar el concepto de clase a los diferentes grupos que se enfrentan en los siglos XVI y XVII es abusivo, y segundo, porque hay, en cambio, otros enfrentamientos conflictivos que responden a planteamientos diferentes. Prefiero hablar, más genéricamente, de *lucha social.*

[114] *Ob. cit.,* pág. 78.

ción explosiva, porque ningunos más atrevidos que los que han quedado sin nada, «como gente que no tiene nada que perder» [115]. Parece escucharse aquí un preludio lejano del tremendo advertimiento de Marx: «no tenéis que perder más que las cadenas». También Porchnev leyó, en documentos franceses de la época, que tantas revueltas como se estaban presenciando eran debidas a gentes sin nada, sin oficio siquiera, hambrientas [116]. Tal era, insisto, la opinión de la época que dejó, entre nosotros, tantos testimonios en ese sentido. Entre nosotros, Suárez de Figueroa, en años posteriores, sostiene que «el ocio, la pobreza y necesidad producen por el consiguiente bien a menudo alteraciones» [117]. También Mateo López Bravo estima que las sediciones y violencias proceden «de la inicua distribución de las riquezas», ocasionando «la opulencia de unos pocos» y haciendo soportar pesadas «privaciones a la multitud» [118]. También Quevedo juzga que tumultos y sublevaciones sangrientas son obra de hambrientos desesperados: «la multitud hambrienta ni sabe temer, ni tiene qué»; una multitud que guarda «la voz para el grito, los ojos para el llanto, el puñal y las armas» [119].

Desde los numerosos y violentos tumultos populares, a finales del Medievo, hubo siempre una alusión al estado miserable de los desposeídos que piden venganza contra los poderosos y se alzan contra ellos; pero los pobres tradicionales, caídos en un nivel de inhibición, arrastrados por su indigencia, su humillación, su impotencia, sus enfermedades, si alguna vez se halla que algunos de ellos están presentes en esas violencias, nunca llevan la iniciativa. En cambio, los pobres trabajadores, los que sufren la expoliación que, representada por su remuneración insuficiente, más sus tributos al rey, al señor, a la Iglesia, les hunde en la miseria o se ven amenazados de ella, ante cualquier calamidad, esos trabajadores eran los que sí se lanzaban a la sublevación. Y desde que el planteamiento económico, por lo menos en parte importante, cobra relieve al alborear la modernidad, «la pobreza laborio-

---

[115] «Los ocho libros de República», trad. de la *Política*, de Aristóteles, Zaragoza, 1584.

[116] *Les soulevements populaires avant la Fronde*, ya citado, págs. 271 y 317: No eran grupos profesional o gremialmente definidos, sino la masa hambrienta, la gente común y anónima, el populacho, la chusma o la *canaille* de los documentos franceses (sin embargo, lo que no parece fácil, pese a las pretensiones del autor, es identificar precisamente esta actuación con el resultado de una «explotación capitalista en progreso», y mucho menos que se tratara de una «lucha de clases» equiparable a la de la sociedad industrial).

Porchnev insiste en la participación de mendigos, vagabundos, gentes sin oficio ni beneficio, sin hogar y sin familia—según los presentan los documentos coetáneos o próximos a los acontecimientos—, págs. 281 y 282. Pienso que en buena parte de la insistencia de los documentos escritos en utilizar esa imagen (que se encuentra en ellos es incuestionable, pero también que se repite en todos los países), en la mayor parte de los casos se debe al peso del tópico.

[117] *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, Madrid, 1621, folio 105.

[118] El pasaje, que puede verse en la edición actual, en su traducción castellana, de la obra *De rege et regendi ratione*, 1627—es la 2.ª edición—, fue citado por C. Viñas Mey en *El problema de la tierra en España en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1945, pág. 42.

[119] *Política de Dios y gobierno de Cristo*, ed. de J. O. Crosby, Madrid, 1966, pág. 209 (parte II, cap. XII).

sa, trabajadora, tomó actitudes reivindicativas. Nunca se trató de resolver sus problemas, pero con frecuencia fueron evocados» [120]. Desde luego, no se pueden señalar tipos fijos de participación de los pobres en tales revueltas, pero están ya presentes.

Mas hay aún un último problema, con un tercer tipo de pobres: la de los que, impulsados por condiciones personales, desarrolladas, al menos, parcialmente, en contacto con las clases altas (que les proporciona cierta cultura), con la creencia de que hábilmente (por el aprendizaje que han hecho y están dispuestos a seguir) les ha de ser posible introducirse entre los ricos y aprovechar las posibilidades de medro que individualmente ofrece la sociedad, piensan hasta convertirse en miembros del sector favorecido. Para ellos no cabe la revuelta ni la revolución; sólo el fracaso amargo y, a lo sumo, la venganza personal que inspira el rencor. Es la masa de vagabundos, desvinculados, pícaros, etc. (a la que no se la puede llamar grupo más que muy relativamente, porque conserva siempre una estructura corpuscular). No hace falta añadir que fueron éstos los más violentamente acusados por la opinión favorable a la sociedad establecida, tanto como autores de crímenes individuales como de violencias populares en el ámbito urbano. (Es más: cuando alguna vez, por ejemplo, se quiere excitar a una acción contra los gitanos, es a esos pequeños y pasajeros grupos informales de individuos apicarados a los que, muy inadecuadamente, se les compara.)

Aunque puede ser poco recomendable aproximar fenómenos separados por siglos, creo que a veces hay procesos que permanecen largo tiempo y nos proporcionan secularmente una imagen que ofrece aspectos muy parecidos. En tales casos puede ser útil para comprender en sus primeras fases un proceso determinado de larga duración, observar lo que nos muestra en fechas posteriores. Pues bien: ese proceso de descrédito del pobre, de condenación del que nada tiene, como sujeto de grave peligrosidad, como un ser antisocial por excelencia, lo encontramos en todas las versiones conservadoras del siglo pasado. Ya alguna alusión he adelantado. De esa forma podemos pensar que en ese proceso de coagulación de la figura del sujeto «antisocial» contemplamos la etapa final de un abandono de sus obligaciones, primero, y de un esfuerzo de legitimación de sus abusivas expoliaciones, más tarde, por parte del rico contra el pobre, al cual correlativamente se le deja descalificado. Se le ve como un ser rencoroso y violento, capaz —¡por su codicia!—de cometer toda suerte de crímenes. Con astucia

---

[120] MOLLAT: *Les pauvres au Moyen Age*, págs. 256-257.

aguzada por sus circunstancias y por sus prácticas es un sujeto de temer en sus pretensiones, en su envidia. Ya en el siglo XVII, como en cualquier periódico conservador de 1880, podemos leer un texto que pertenece a Juan de Zabaleta—y que en alguna otra ocasión he citado por ser tan significativo—: «los más hombres malos se hacen de pobres que tienen gusto de ricos... El pobre entendido es muy malo de domar» [121]. No es el estado de pobreza, pues, el que, sin más, provoca la insubordinación, sino la conciencia del mismo. Y el pícaro sabe que no tiene medios; ni aún uniéndose con un numeroso grupo de sus iguales tiene posibilidades de triunfar, cambiando el orden social. Se diría que el pícaro ha leído este pasaje de John H. Elliot: las innumerables revueltas ciudadanas acontecidas, si bien en ellas la miseria del tiempo se pone de relieve, nos hacen preguntarnos—tratando de estimar su fuerza revolucionaria—: ¿podían cambiar alguna cosa, en un mundo en el que el atraso técnico en tantos aspectos pesaba sobre las condiciones de vida de la plebe tanto cuanto la explotación puesta en acto por una clase dominante opresiva? [122] Lo repetiré una vez más: ante tales circunstancias el pícaro aspira tan sólo a su ganancia personal y, si se presenta la ocasión, a su venganza.

Pero hay otra frase, en la literatura política de nuestro XVII, que se diría ligada más directamente a la mentalidad conservadora decimonónica, en su más estrecha y pretenciosa perspectiva, una frase que condensa la ofensiva e intolerable doctrina de Donoso-Cánovas sobre las inteligencias directivas de la sociedad, que pueden ser únicamente las de los ricos propietarios del suelo o de la industria (para la pareja de políticos citados, especialmente todavía las de los primeros). Pues bien: en el siglo XVII, el mallorquín Vicente Mut escribirá: «pobre es el que no sabe hacerse rico» [123]. De esta manera el ciclo queda cerrado: no solamente los pobres, que en su casi totalidad no pueden dejar de serlo, son díscolos y viciosos; son, además, ininteligentes; en consecuencia, todas las culpas recaen sobre ellos. Según esa versión, ligada a la doctrina conservadora de la frustración, todavía hoy vigente, triunfar en la sociedad es una libre manifestación de capacidad personal que a todos se les facilita por igual; depende de las cualidades morales e intelectuales del individuo alcanzar o no el éxito. Y a ello, en la situación del XVII, la picaresca responde recogiendo el reto: el pícaro se estima y tal vez se sobreestima inteligente, astuto, industrioso; a su

---

[121] *Errores celebrados*, ed. de M. Riquer, Barcelona, 1954, pág. 238.

[122] «Revolution and continuity in Early Modern Europe», en la rev. *Past and Present*, núm. 42, página 45.

[123] *El príncipe en la guerra*, Madrid, 1640, pág. 108.

parecer, lo es más que los favorecidos del sistema establecido; por eso se atreve a desafiarlos, bien que a su manera. Sólo que, dadas las posibilidades que incluso la misma instrucción le abre, o quizá mejor, le cierra, no cabe más que un camino para él: aplicar al dominio calculado de los «agibilia» su ejercicio de las malas artes.

JOSE ANTONIO MARAVALL
Universidad Complutense

Ibáñez Martín, 3
MADRID-15

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

ALEGORIAS, RECONSTRUCCIONES, ARQUITECTURAS, VISTAS, CAPRICHOS, CARCELES, TECNICAS Y OBSESIONES EN LA OBRA DE PIRANESI

Giambattista Piranesi nació el 4 de octubre de 1720 en un pueblo del Veneto, y murió en 1778 en su casa de Roma, después de haber alcanzado fama universal por sus grabados, de los que se conservan grandes colecciones, entre ellas las que forman parte de los fondos de la Biblioteca Nacional. En 1936 estas pruebas fueron expuestas, demostrándose su riqueza y la enorme calidad y diversidad de la obra del grabador veneciano. En diciembre de 1978, el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid presentó en la Biblioteca Nacional una rica exposición que volvió a mostrar la soberbia colección de obras del artista y a la que puso un cuidado prólogo el maestro Lafuente Ferrari, reproduciendo el que ya había escrito para la exposición de 1936.

Barcelona y su Colegio de Arquitectos celebraron también el centenario con otra gran exposición, gracias a la generosidad de la firma italiana «Olivetti», que celebraba así su cincuentenario de actividad en España, al patrocinio del Ayuntamiento de Barcelona y al del Instituto Italiano de Cultura. Esta exposición, que reúne las obras coleccionadas por la «Fondazione Giorgio Cini», de Venecia, se ha expuesto en Madrid a partir de los últimos días del mes de enero de 1980, y ha estado compuesta por un total de más de trescientas piezas, que, como señala Alfonso E. Pérez Sánchez en el prólogo a la muestra, es seguro que va a fijar de manera definitiva la atención de los que en una u otra oportunidad han descubierto al gran artista veneciano, que encontró en la Ciudad Eterna su auténtico impulso creador a la sombra de los memorables recuerdos de las antiguas construcciones romanas, cuyo esplendor oculto contribuyó como nadie a resaltar y divulgar.

La exposición ha sido preparada por el profesor Alessandro Bettagno, gran experto en la obra de Piranesi y que ha tenido en cuenta para su montaje todo lo descubierto y aportado sobre el artista por la

investigación estética de los últimos años. Como señala Pérez Sánchez, la personal concepción artística de Piranesi podría parecer distante de nuestra sensibilidad de hombres del siglo XX, es decir, de contemporáneos de la más atroz y deshumanizàdora de las civilizaciones, pero, paradójicamente, o posiblemente por lo horroroso y contradictorio de nuestra situación, la obra de Piranesi se nos antoja más inmediata, más próxima y sobre todo peculiarmente fascinante a las gentes de nuestro tiempo.

Igualmente destaca Pérez Sánchez que sus construcciones monumentales nos devuelven a un mundo en donde la dimensión desmesurada, lo colosal, que con tanta frecuencia vemos en nuestro entorno, desnudo de todo ornamento, recobra toda la grandeza y riqueza que nos falta y nuestra sensibilidad añorante recupera en ellos complacencias perdidas. Los modelos de Piranesi son dos ciudades que coexisten, ambas se llaman Roma; la de la primera mitad del siglo XVIII, con la evidencia de sus esplendores barrocos aún recientes, y la Roma clásica, de la que todavía se erguían tantos restos monumentales. Estas dos ciudades son su modelo y su horizonte ideal de gloria. Su vocación hacia una arquitectura singular y grandiosa, que las coordenadas de su tiempo hacía imposible, lo lanzó a una meditación sobre las grandezas pasadas y proyectó la sombra de una amarga melancolía que se desliza por esas vistas de la Roma imperial, que yerguen sus bóvedas oradadas, sus columnas truncas o sus muros colosales. A pesar de encontrarse en ruinas, todos los testimonios de la historia pasada tienen más fuerza, más sinceridad y más grandeza que las gentecillas que pululan entre los restos: «La historia parece decir, puede más que la vida», escribe Pérez Sánchez.

Una mirada superficial contempla la obra de Piranesi bajo una perspectiva totalmente sentimental y romántica, parece como si el grabador hiciera a las ruinas romanas de su tiempo el mismo canto elegíaco y lleno de tristeza que los poetas de nuestro Siglo de Oro entonaron por las ruinas romanas de la península. Pero si esta actitud se analiza con más profundidad, deja percibir la personalidad típica de un hombre del siglo XVIII, que en su obra está siempre pensando en ciencia y haciéndola con la minuciosa crítica y el rigor observador que caracteriza a los mejores arquitectos, y tampoco desdeña las soluciones arquitectónicas más ingeniosas y válidas, que se hacen evidentes ante sus ojos en un detalle o en un saliente, en el desmenuzamiento de las piezas de una calzada, en los cimientos subterráneos de un mausoleo o en las inmensas bóvedas que hicieron creer a los hombres de la Edad Media que habían sido construidas por demonios o gigantes.

La exposición presenta algunas encuadernaciones llevadas a cabo por Piranesi y conservadas por los coleccionistas italianos con la misma

respetuosa atención con que lo son todas sus restantes obras. Pero ni su maestría como encuadernador, ni su actitud devota hacia la grandeza de Roma como centro de poder, ni el esfuerzo arqueológico que lo anima, ni su experiencia de investigación arqueológica, arquitecto y decorador ceden en nada ante su gran capacidad artística como creador puro, que consigue que su técnica de grabador alcance en sus planchas una de las cimas más altas de todas las técnicas que han compuesto la historia de las artes de estampación.

El juego de la luz y la sombra, la contraposición del blanco y el negro, la diléctica fundamental y elemental de la gráfica en su más antigua y directa formulación, logran en su imaginación y en la magia de sus manos, que le emparentan con los más grandes grabadores que en el mundo han sido y nos sorprenden con su rotundidad creadora. Estas trescientas obras son un conjunto mayor, inquietante y maravilloso, y nos descubren las facetas múltiples de una personalidad de urbanista, de arquitecto, de diseñador, convocado bajo la vocación hacia la técnica del grabado, que inscribe las imágenes de sus antigüedades romanas, el recuento de los arcos triunfales, las lápidas capitolinas y junto a ellas las audaces realizaciones de los arquitectos ingleses de su tiempo, que estaban haciendo posible una nueva construcción precursora de las grandes obras de ingeniería que iban a señalar una civilización convocada bajo el signo del acero.

Esta personalidad múltiple se refleja más de doscientos años después de su muerte en una exposición tan fecunda, tan proteica como su propia obra, en la que en cada momento el artista nos está diciendo que la vida es muy breve para todo lo que hay que hacer, que no se puede perder ni un instante y que además es preciso cerrar el paso a toda imperfección, como nos revelan estas planchas deliberadamente deterioradas a las que su riqueza, su fantasía, su amoroso dominio del espacio no han salvado de la más absoluta de las autoexigencias.

Piranesi, como todos los grandes artistas, está en el pasado y en el futuro, en la consagración amorosa de los vestigios de antiguos edificios y en la alucinante teoría de sus cárceles, lugares tan increíbles que hoy sabemos que pudieron ser verdad, laberintos que la mirada puede alcanzar en un solo esfuerzo, subidas y bajadas interminables, obsesivas, argollas que, aun al contemplarlas vacías, producen horror, ciudades lejanas, inalcanzables, fantásticas, que se ven más allá de los arcos, escalones en sucesión interminable, adornos increíbles para un palacio de sombras. Todo esto hace que Piranesi entre a formar parte de ese arte que es siempre contemporáneo, porque está refiriéndose a los temores y las servidumbres del ser humano.

Piranesi nace el 4 de octubre de 1720 en Mojano di Mestre, pequeño pueblo del Veneto, en donde estudia entre 1735 y 1740 con su tío Matteo Lucchesi; arquitectura, con Giovanni Scalfurotto; perspectiva y grabado, con Carlo Zucchi. De su hermano, monje y cartujo, aprende historia de Roma y latín. En 1740 parte para Roma como dibujante, acompañando al embajador en Venecia, Francesco Venier. En 1741 empieza a grabar las «Varie Vedute di Roma Antica e Moderna», de las que las primeras obras aparecen en una guía de la ciudad, editada este mismo año por Juan Lorenzo Barbiellini. Los ejemplares de esta guía, al parecer, no son todos iguales, conteniendo alguno de los cinco temas siguientes: San Juan de Letrán, Fontana di Trevi, San Sebastián Extra-Muros y San Pablo Extra-Muros, y, por último, vistas del castillo de San Angelo.

Esta obra primera del artista, que marca la iniciación de su preocupación por la visión romana, se continúa en una nueva edición de F. Amidei, publicada en 1745 y conteniendo veintisiete temas. En el mismo año, Amidei publica otra edición de cuarenta y siete temas; otras dos ediciones del mismo editor aparecen en 1748, una de ellas con cuarenta y siete temas, y llevadas a cabo por Bouchard. En 1750 se vuelven a editar estas vistas de Amidei en dos entregas, una con treinta y nueve temas y otra con cuarenta y siete, y las reediciones, algunas con nuevas aportaciones del artista, se repiten en 1750, en 1752, en 1763 y en 1766. Esta es prácticamente la primera obra de Piranesi, y, como vemos, su éxito, sus reediciones y sus nuevas aportaciones son muy notables.

En 1744, la serie «Vistas de las ciudades y de otros lugares de Toscana» incluye dos vistas de Florencia sobre el título «La Real Villa dell'Ambrogiana», y en el mismo año, cuando los ingenieros Chiesa y Gambarini fueron encargados por el Papa Benedicto XIV para que realizaran un estudio sistemático del Tíber, que tuviera como consecuencia prevenir los peligros de desbordamiento y estudiar las posibilidades de navegación, para facilitar su tarea se hizo grabar a Carlo Nolli un mapa que incluyera desde la desembocadura del Nera hasta el mar. En esta obra colabora también Piranesi, como han demostrado las investigaciones de Lamberto Donati, y es la primera colaboración que tiene con Nolli, que se repetirá cuatro años después al realizarse el nuevo plano de Roma.

Entre 1741 y 1743, Piranesi frecuenta el estudio del grabador Giuseppe Vasi, en donde se familiariza con técnicas más nuevas y plantea, una colaboración que le va a ser sumamente útil. Entre 1743 y 1744, en el Taller de Tiépolo, en Venecia, recibe algún pequeño encargo, al

parecer de decoración. Y en 1743 publica el primero de los que podríamos llamar sus «conjuntos técnicos», el titulado «Prima parte di Architetture e Prospettive», dedicada al señor Nicola Giobbe.

En el mismo año en que lleva a cabo los grabados para las ciudades toscanas y colabora en el plano del curso del Tíber, 1744, comienza a realizar sus «Capricci», que van a ser recogidos en un volumen 1750, que llevaba este sobrecargado texto: «Prima parte di architetture e prospettive inventate e incise da G. B. P. architetto veneziano, tra gli Arcadi Salcindio Tiseio». Las obras están bastante influidas por la manera de hacer de Tiépolo. En ellas late un renovado barroquismo, un peculiar sentido de lo suntuoso, de la alegoría, del signo y del trazo. Probablemente en su concepción se unieran diversas tendencias decorativas y tradiciones que durante años los pintores y arquitectos italianos habían llevado por el mundo entero. Hay en esta obra un deliberado intento de desbordar lo real, de hacer proliferar de tal forma planos, perspectivas y relaciones, entre los distintos elementos, que en un momento determinado el espectador se ve a la vez sorprendido por la magnificencia de lo que está viendo y por la dificultad de dar una respuesta válida a la inquisición de su mirada en estas desmesuradas naturalezas muertas.

En 1745 Piranesi pinta la más sugestiva de todas sus obras, «Invenciones de caprichos de cárceles»; son aguafuertes y los edita Giovani Buzard (no es otro que Giovanni Bouchard), al que el frontispicio de la colección llama «marchante en el Corso». La exposición presenta casi todas las obras constituyentes del conjunto de las cárceles y en algunos casos, incluso recurriendo a aportaciones de otros coleccionistas, ofrece diferentes estados o pruebas de estado que permiten así percibir cómo funcionaban para Piranesi los conceptos de retoque, de perfección y, sobre todo, qué era lo que en un momento determinado se constituía en esencial o en aleatorio.

Lo primero que llama la atención en «Las Carcere», que está compuesta de dieciséis grabados, es su desmesura. Todo lo que de fantástico podía producirse o proyectarse en las relaciones entre los romanos de la época clásica y los del siglo XVIII hace una violenta eclosión en esta serie. Parece como si un repertorio de temores inconscientes buscaran la evidencia de que los romanos, pueblo de gigantes, construyó bajo los pies del romano de 1740 unos espacios inmensos, laberínticos, en los que está todo lo más destacado de sus huellas titánicas, de sus lenguajes apocalípticos. La prisión, que contrasta con el lenguaje técnico y la preocupación por el artilugio y la solución del problema evidente en otras obras de Piranesi, son ficciones de imágenes que desencadenan y evidencian un miedo ineludible.

No han sido templos ni circos, sino ergástulas y báratros. Los romanos ilustrados, denuncia la intuición, viven sobre el presidio que los aguarda, que no tiene nada que ver con las cárceles conocidas y que quizá en última instancia venga a decirnos que el propósito de Piranesi es pintar la inmensa mazmorra de nuestra dimensión más absoluta. Cuando se publican estos grabados faltan casi cien años para que Silvio Pellico, en el libro de claro abolengo romántico *Mis prisiones,* narre de qué manera se puede transformar en un infierno la ciudad de Venecia a través de las coordenadas de un sistema penal despótico. Lo terrible no es que el hombre encarcele al hombre, sino que en la vocación y el destino del hombre hay una tendencia hacia la cárcel. El ser humano es un prisionero constante e involuntario, cautivo de formas que no conoce.

Las cárceles son escenografías casi totales, en las que el posible escenario habla más de cuanto pueda decirse entre sus trágicas bambalinas. Estamos prisioneros, la libertad se pierde una y otra vez entre las sombras; las escaleras, que son como la exteriorización plástica de un infinito deseo de surgir, constituyen un laberinto que da la medida de las precarias fuerzas del hombre contra el poder de lo desconocido y de lo absoluto. Nada hay aquí real. En contraste de un impulso fantástico con la precisión técnica que anima otros propósitos. Y quizá el descubrimiento último de Piranesi nos diga que es la fantasía la que más y mejor contribuye a hacernos prisioneros.

Entre 1745 y 1778 Piranesi produce una serie de vistas de Roma, que representan la parte más conocida y atractiva para las gentes de su época de toda su obra. El detalle de esta progresión en una temática podemos establecerlo de la siguiente forma: en 1748 reúne en las varias vistas de Roma antigua y moderna, dibujadas y grabadas por distintos autores y editadas por el librero Fausto Amidei, cuarenta y siete láminas de Piranesi en un conjunto de cuarenta y cuatro. En el mismo año, el artista publica sus «Antigüedades romanas de los tiempos de la República y los primeros emperadores». En 1750 edita varias obras de arquitectura, perspectivas grotescas, «Antigüedades al gusto de los antiguos romanos», recogidas por Bouchard, y en una serie de varias vistas de Roma antigua y moderna, entre setenta y nueve láminas de diversos autores, se encuentran treinta y nueve de Piranesi. Entre 1750 y 1751 publica las «Cámaras sepulcrales de los antiguos romanos, que se hallan dentro y fuera de Roma». También en 1751 edita treinta y cuatro vistas de Roma, que publica Bouchard y que llevan el título de «Las magnificencias de Roma». En 1752 Bouchard edita la «Colección de varias vistas de Roma, tanto antigua como moderna, cinceladas en su mayor parte por el célebre Giambattista Piranesi y por otros graba-

dores», un conjunto de cuarenta y siete láminas del artista entre noventa y seis.

En este mismo año de 1752, Piranesi contrae matrimonio con Angela Pasquini, al parecer, hija del jardinero del príncipe Corsini. El artista emplea su dote para comprar las planchas de cobre con que grabará más tarde «Las antigüedades romanas». De este matrimonio nace, seis o siete años después, Francisco Piranesi, y tres años antes, su primera hija, Laura.

El año 1753 Piranesi graba los «Trofeos de Octaviano Augusto, erigidos con ocasión de la victoria de Actium y de la conquista de Egipto, con otros varios ornamentos, diligentemente sacados de los restos más valiosos de las fábricas antiguas de Roma, útiles a pintores, escultores y arquitectos...». Esta obra constituye una exploración amplísima en medio de la escultura decorativa romana, representando un auténtico análisis de formas. Es un trabajo interesantísimo para el conocimiento del mundo romano.

En 1755, que es la fecha en la que Piranesi empieza a relacionarse con el inglés Robert Adam, que va a tener considerable importancia en sus relaciones, comienza el trabajo de una de sus obras más importantes, *Las antigüedades romanas,* que se publicarían en cuatro volúmenes en 1756, editados por Angelo Rotilj, y que fueron vendidos por Bouchard. Este conjunto singular, que volvió a ser editado en 1784, después del fallecimiento del artista, en el primer tomo recoge aspectos de los antiguos edificios, estructuras de antiguos acueductos, el plano de Las Termas, la visión del monte Capitolino y otros aspectos.

En el segundo y tercer tomo de *Las antigüedades romanas* se estudian los monumentos sepulcrales existentes en la ciudad y en el campo romano. En el cuarto volumen se reflejan los puentes antiguos de Roma y los vestigios de la antigua isla Tiberina, con algunos monumentos. Estas «antigüedades romanas» son un prodigio de precisión, aunque tampoco falte la visión fantástica presidida por una cierta tentación del espacio, como constituyen Los Frontispicios, auténticos modelos de simbología y alegórica. En una gran parte estas *Antigüedades* describen datos técnicos que aclaran las bases más profundas del método y modo de diseñar y construir de los romanos. En este sentido las estructuras de las paredes son analizadas cuidadosamente, las conexiones de los bloques en los acueductos dan lugar también a un depurado estudio; pero junto a estas imágenes, presididas por el rigor técnico, hay algunas recreaciones de singular belleza, que nos muestran el rostro de una civilización sorprendida por el reconocimiento que está haciendo de los propios fundamentos de su ser y de su historia.

Las arcadas del acueducto construido por Nerón sobre el monte Celio, el interior del Coliseo, las Termas de Tito, el escrupuloso plano del Foro romano, el espléndido y abigarrado frontispicio del tomo segundo, el interior y los detalles pictóricos del sepulcro de L. Arrunzio, el sepulcro de Los Libertos de Augusto, la perspectiva de un sepulcro en Torre de los Esclavos, el minucioso estudio de la Via Appia, son algunos detalles de una obra que conmueve por su singular grandeza y, sobre todo, por el vastísimo repertorio de ideas que provoca en el espectador moderno.

En 1757 Piranesi es elegido miembro honorario de la Real Sociedad de Anticuarios de Londres. En 1758 muere el Papa Benedito XIV y es elegido el veneciano Carlo Rezzonico, que toma el nombre de Clemente XIII. Dos años después se lleva a cabo la segunda edición de «Las cárceles», publicada por el propio artista, que en 1761 es nombrado académico de San Lucas. A partir de este año empieza a distribuir grabados en hoja única, que titula «Catálogo de las obras que hasta ahora ha dado la luz Giovanni Battista Piranesi»; en la hoja relaciona la lista de su producción, que va poniendo al día en sucesivas ediciones.

Igualmente en 1761, Piranesi publica *De la magnificencia y arquitectura de los romanos,* conjunto ejemplar de extraordinaria grandeza, en el que el arquitecto se coloca por delante del artista grabador en su búsqueda de un sistemático análisis de detalles y de aciertos en los que él ve esta magnificencia. El conjunto de láminas nos habla de la elocuencia de las soluciones arquitectónicas, de la belleza que un fragmento conserva como trasunto de la armonía y, en general, del inusitado esplendor que en sus fragmentos, en sus datos técnicos, en las formas de establecer una trabazón o un canal de comunicación, nos hacen ver una inquietante aspiración de absoluto.

En este año intenso de trabajo, Piranesi rinde todavía otro homenaje a la ingeniería y al talento constructivo de los romanos con la colección «Las ruinas del castillo "Acqua Giulia", situado en Roma, cerca de S. Eusebio, y falsamente llamado del "Acqua Marcia", con la declaración de uno de los célebres pasos del comentario frontiniano...». Este conjunto armoniza la perspectiva más ilustrativa y grandiosa con los pequeños datos de construcción y testimonios de una técnica antigua. Hay en ella aciertos, como el estudio de un fragmento caído de un trofeo de Octavio Augusto.

El año 1762, reinando en Roma el Papa Rezzonico, Piranesi recibe muchas ayudas para sus publicaciones y llega a realizar hasta cuatro obras: *J. B. Piranesi Lapides Capitolini sive Fasti Consulares triunphalesque Romanorum ab urbe condita...*, con dedicatoria a Clemente XIII; *El Campo de Marte de la antigua Roma,* con dedicatoria a

Robert Adam; *Descripción y dibujo del emisario del lago Albano*; *De dos cuevas decoradas por los antiguos en la orilla del lago Albano.*

En 1764 Piranesi publica sus *Antigüedades de Albano y Castel Gandolfo* y una espléndida obra en la que refleja la realización del «puente de Blackfriars», en Inglaterra, por su amigo Robert Adam. Es curioso constatar que el mismo descubrimiento de la pericia constructiva y de la grandeza de proyecto que Piranesi encuentra en las antigüedades romanas es expresado a través de una obra tremendamente moderna. Es éste un año muy decisivo en la obra de Piranesi, en el que lleva a cabo cuatro láminas para el recuento *The Works in Architecture,* de Robert Adam. Da también su colección de algunos dibujos de Barberi da Cento, llamado *El Guercino,* y recibe el encargo de restaurar y reestructurar el ábside y el coro de San Juan de Letrán. Realiza los dibujos y el proyecto, pero no la obra del mismo.

Unos días después, el cardenal Rezzonico le encomienda la restauración de Santa María del Priorato sobre el monte Aventino. El año siguiente ve publicarse *Las antigüedades de Cora,* y en 1765 aparecen dos obras, una de ellas polémica, y otra tratadística, *Observaciones de Giovanni Battista Piranesi sobre la «Lettre de M. Mariette aux auteurs de la Gazette Littéraire de l'Europe»,* que acompaña al suplemento de la misma *Gaceta,* impresa el domingo 4 de noviembre de 1764. La opinión debatida consistía en que el crítico francés afirmaba la falta de importancia del arte romano y la bella y noble simplicidad del arte griego. La respuesta de Piranesi tomó la forma de una publicación compuesta por tres elementos distintos: por un lado, una observación en la que revalidaba las principales argumentaciones de su obra anterior y al mismo tiempo expresaba, con su profundo sentido del diseño y su visión llena de talento de las obras, todo un sistema de actitudes intelectuales. El frontispicio de la publicación ya revela, en un decantado lenguaje icónico, las divergencias del arquitecto italiano con el escritor francés y su propia fidelidad al espíritu creativo de la antigüedad.

En estrecha relación con la respuesta a Mariette, Piranesi ilustra y escribe su *Opinión sobre la arquitectura* y el *Tratado de la introducción y el progreso de las Bellas Artes en Europa en los tiempos antiguos.* En estos tres elementos estrechamente relacionados, Piranesi reúne la polémica con la libre interpretación de sus propios deseos, actitudes y opiniones sobre el desarrollo de las bellas artes. De hecho, un tiempo antes, al inicio de los años sesenta, Piranesi se había destacado, produciendo un contraste académico entre los mantenedores del helenismo o de la romanidad, interesado como estaba en la elaboración de un sistema de moderno diseño que pudiera comprender liberalmente todas las formas del arte antiguo. Gracias al decisivo aliento de Clemente XIII

y de otros miembros de la familia Rezzonico, el artista pudo dar expresión práctica al repertorio de sus originales ideas en el campo de la arquitectura, del proyecto de muebles y de la decoración de ambientes. Piranesi sostenía el derecho a la libertad de invención de los artistas empeñados en las realizaciones prácticas, contradiciendo así la teoría artística restrictiva de los rigoristas de los que Mariette era admirador.

Todavía queda tiempo a Piranesi para preparar la reedición de sus *Antigüedades romanas* de 1748 con un nuevo título, que es el de *Algunas vistas de arcos triunfales y otros monumentos levantados por romanos.* Con ello cierra un año muy atareado que se rubrica en 1766, cuando terminan los trabajos de Santa María del Priorato sobre el monte Aventino y participa en la edición de la obra póstuma del abad Rodolfo Venuti Protonese, obra que posteriormente se edita en varias ocasiones hasta los primeros años del siglo XIX.

En 1767 Piranesi trabaja en la residencia del cardenal Rezzonico sobre el monte Quirinal. Es nombrado por el Papa Caballero de la Espuela de Oro, y dibuja y reproduce varias veces los restos de la Villa Adriana en Tívoli. En 1769, que es el año en que desaparece el Papa Clemente XIII, edita sus *Diferentes maneras de adornar chimeneas y cualquier otra parte de los edificios, según la arquitectura egipcia, etrusca y griega,* con un razonamiento apologético en defensa de la arquitectura egipcia y toscana.

En 1772 entra en polémica con la Academia de San Lucas por el monumento que se había de dedicar a Pío Balestra. Y en 1773 lleva a cabo, dedicada al Papa Clemente XIV, una de sus obras más originales, la titulada «Trofeo O Sea Magnífica Columna coclídea de mármol, compuesta por gruesas piedras, donde se ven esculpidas las dos guerras dacias, llevadas a cabo por Trajano, levantadas en medio del gran foro erigido en honor del mismo emperador por el senado y el pueblo romano, después de sus triunfos, obra arquitectónica de Apolodoro». Este conjunto de grabados se divide en tres series: «La columna trajana», que se despliega en un enorme grabado de 2,850 metros por 465 centímetros, y en otras dos piezas, también de grandes proporciones, 1,460 metros por 600 centímetros y 365 por 275 centímetros, en un conjunto total de nueve grabados dedicados a la obra del emperador español. La segunda de las columnas, «La Antonina», está reflejada en un grabado de 3,73 metros de alto por 480 centímetros de ancho. Y la tercera columna, llamada «Del apoteosis», del emperador Antonino Pío y su esposa, Faustina, de menores dimensiones que las anteriores, compone tres grabados que completan el interés del conjunto.

Esta última obra es trabajada por Piranesi entre 1775 y 1776, dándole sus últimos retoques y pruebas. Al año siguiente visita y dibuja

los templos de Pesto; son prácticamente sus últimos dibujos y, como muchos genios, la muerte le sorprende trabajando. En 1778 ha realizado el plano de Roma y del Campo de Marte, una gran composición, que en total, en un conjunto de tres grabados, alcanza unas dimensiones de 114 × 70,5 cm., y pone también en manos de los aficionados dos trabajos importantes, el segundo de los cuales deja incompleto; en primer lugar, «los vasos, candelabros, cipos, sarcófagos, trípodes, candiles y ornamentos antiguos», y posteriormente, titulado en francés, «las diferenes vistas de algunos restos de los tres grandes edificios que subsisten todavía en la antigua ciudad de Pesto, en otros tiempos llamada Posidonia y situada en Lucania».

No consigue grabar todas las láminas de las vistas de Pesto. Su hijo Francisco le ayuda a completarlas. Piranesi muere el 9 de noviembre de 1778 en su casa de Roma. La familia de los Rezzonicos establece que su tumba va a ser construida en la iglesia de Santa María del Priorato, en el Aventino, y se confía al escultor Angelini el encargo de esculpir su estatuta. Un año después, en Londres, se publica la obra del arquitecto Adam, conteniendo cuatro grabados de Piranesi, y en 1792 aparece el catálogo general de sus obras. Años después, en 1839, el Papa Gregorio XVI decide, a través del cardenal Antonio Tosti, la compra de todos los cobres de la calcografía de Piranesi, que de esta forma vuelve a Roma.

Piranesi frente a la erudición, la crítica y la interpretación

Pocos meses antes de morir, en la primavera de 1778, Piranesi tenía ya una enorme obra de dieciocho volúmenes, algunos de ellos de dimensiones gigantescas, que el Papa compraba de cuando en cuando para regalarlos a los príncipes que visitaban Roma, pagando doscientos escudos por cada copia. Piranesi era un hombre moderno; en cartas y documentos denuncia la pasiva mezquindad de los italianos de su tiempo y alaba el espíritu de trabajo y el rigor profesional de los ingleses, lo que demuestra su capacidad para matizar las auténticas realidades, más allá de los determinantes nacionales. Igualmente señala que su ciudad natal, Venecia, carecía de la grandeza suficiente para haberla dedicado al enorme esfuerzo de reproducción y recreación que dedicó a Roma.

El descubrimiento de Piranesi, como señala Alessandro Bettagno en el extraordinario catálogo que se ha realizado de esta exposición, ha sido posible gracias a una serie de historiadores del arte que estudiaron la obra copiosa y diversa, la sometieron a una sistemática y encontraron la base para descubrir el repertorio de propuestas que Piranesi consti-

tuía de cara al hombre de nuestro tiempo. Poco a poco se ha vislumbrado un teórico de la arquitectura y de la ingeniería, un técnico que rescata las pequeñas o grandes soluciones constructivas de la antigüedad, un cronista iconográfico que pretende prolongar todas las energías de la memoria y hacer posible una visión sucesiva de cómo él ha podido contemplar las distintas Romas que se han sucedido, desde la clásica a la barroca, y que son en su tiempo origen de asombros.

El rescate de la antigüedad romana significa para Piranesi un extraordinario esfuerzo, porque entiende que en su despliegue por la península italiana, pero principalmente en el Lacio y la Lucania, los romanos han sido grandes creadores de formas, inventores de monumentos, que han dejado por encima y por debajo de la superficie de la tierra, en el templo o en la ergástula, las huellas de su portentoso talento. En Piranesi hay también un enorme imaginativo, un visionario que, apoyándose más o menos en los inventos de los artistas inmediatamente anteriores a él, descubre los canales, los aliviaderos, los acueductos, que el hombre de épocas anteriores ha pensado que eran trabajos de gigantes, de magos o de brujos. Y completamente consciente de su condición de hombre que vive en el siglo de las luces, Piranesi desdeña todas estas suposiciones y demuestra que no hay más magias que las del genio y del ingenio, más potencias que las del trabajo, lo que hace reinar a una ciudad sobre las otras es el talento de sus habitantes, la manera de aplicarse a una u otra forma de hacer.

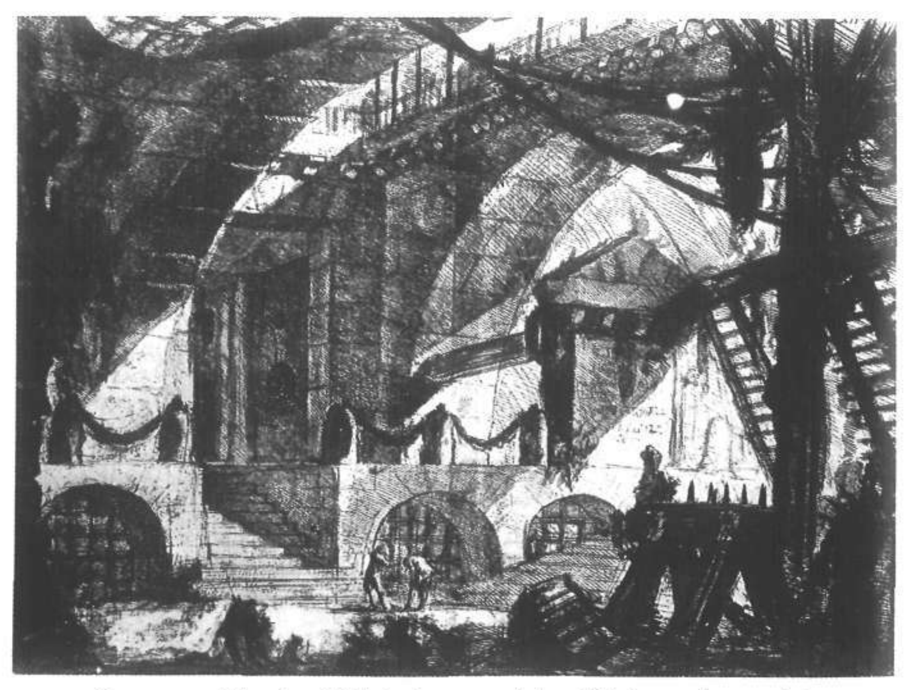
Todavía nos quedan muchas dimensiones por apreciar en Piranesi. No cabe duda de que junto a su inteligencia pragmática, a su clara manera de reproducir el mundo que le rodea, el que ya había desaparecido a su alrededor y el que de una manera imperceptible se iba plasmando, Piranesi demuestra tres dimensiones: la del imaginativo, la del humanista y la del visionario. Pero dejemos que hable con su límpida prosa el maestro Alessandro Bettagno:

> «La cultura moderna ha acentuado indudablemente el aspecto teórico de sus obras y de sus escritos. Valga sobre todo el ejemplo de la carta-dedicatoria, dirigida a NICOLA GIOBBE, colocada en cabeza de la 'Primera Parte...', un documento que, tras haber sido dejado de lado durante decenios, disfruta ahora de un favor justamente reconocido. Podrá parecer extraño que un texto semejante haya sido dejado de lado o que no se haya tomado en la consideración que merecía. Las ideas de PIRANESI—tenía apenas veintitrés años—ya están expresadas con gran claridad y en seguida dan a entender cuáles eran sus intereses en arquitectura, su postura polémica, su pasión por la arquitectura romana, su abandono de Venecia, la limpidez crítica de sus líneas de acción. Este texto no descuida ningún elemento esencial del arte, de las ideas y de las actitudes de PIRANESI; su pasión por Roma, 'reina de las ciudades';

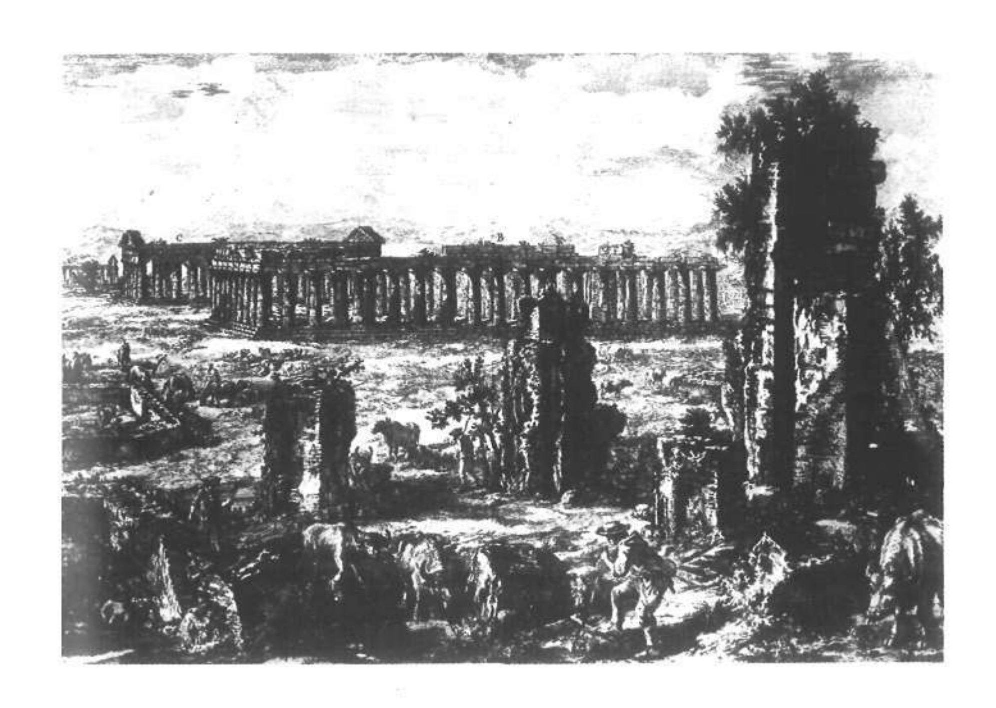


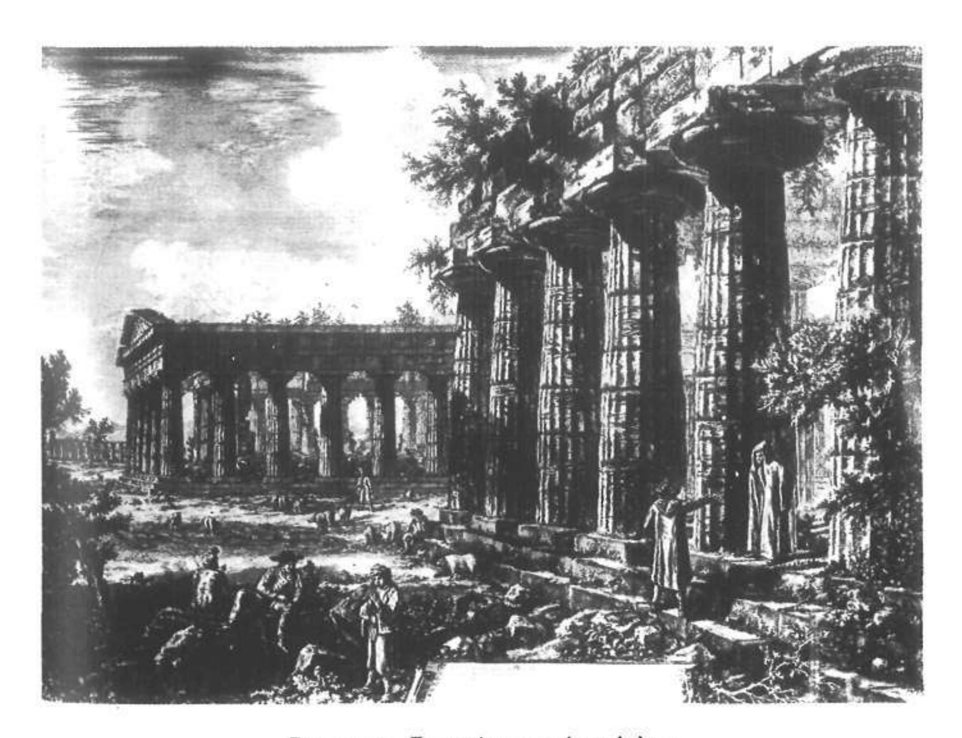
PIRANESI: *Cárcel* (VI, primer estado).



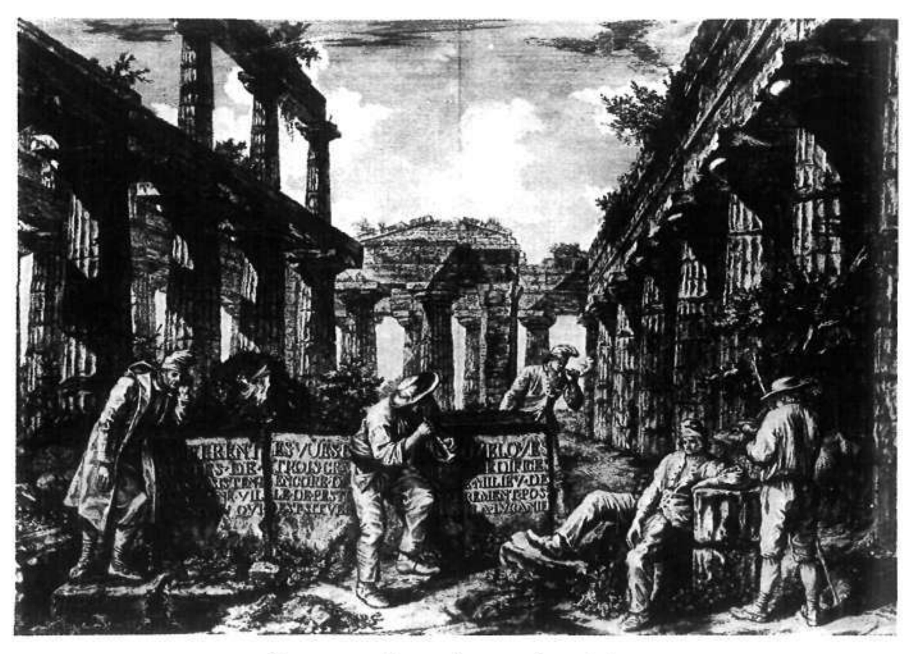


PIRANESI: *Cárceles:* XIV (primer estado) y XII (segundo estado).





PIRANESI: *Fantasías arquitectónicas.*



PIRANESI: *Fantasía arquitectónica.*



PIRANESI: *Capricho.*

por las 'augustas reliquias que todavía quedan de la antigua majestad y magnificencia romanas'; el entusiasmo por la arquitectura, 'la exactísima perfección de las partes arquitectónicas de los edificios, la rareza o la desmesurada mole de los mármoles... o aquella vasta amplitud de espacio, que antiguamente ocupaban los circos, los foros o los palacios imperiales... estas ruinas parlantes...'; la alusión a sus estudios cuando declara que no había conseguido hacerse una idea de los monumentos, antes de verlos, a pesar de tener 'siempre delante de sus ojos' los dibujos que de ellos había hecho el 'inmortal PALADIO'; la desconfianza, 'no pudiéndose esperar de un arquitecto de estos tiempos que pueda realizar efectivamente alguna (de esas grandes obras)'; la crítica hacia los señores romanos que encargaban las obras: 'culpa de aquellos que deberían convertirse en mecenas...'; 'y sustraerla (la arquitectura) al arbitrio de aquellos que poseen los tesoros y que hacen creer que pueden disponer a su antojo de las obras de la misma'; por tanto, en el pesimismo, la única posibilidad de actuar es 'explicar con dibujos las propias ideas...'; '... el arte no sólo de dibujar *mis invenciones*, sino también de grabarlas en el cobre'. La explicación de PIRANESI, 'arquitecto veneciano', grabador, arqueólogo, está toda, nítida y clara, en esta carta.»

«Mucha agua ha pasado bajo los puentes—y no sólo bajo los puentes romanos de PIRANESI—desde que los primeros pioneros se enfrentaron, hace sesenta o setenta años, con la mole imponente de la obra piranesiana. A. GIESECKE, A. M. HIND y H. FOCILLON han sido los primeros en poner en marcha una larga serie de estudios (y la bibliografía, al final del catálogo, es un fiel testimonio de ello) que han encontrado recientemente una renovada vitalidad. Para completar la investigación filológica, penetración crítica y amplia información cultural, la monografía y el catálogo de FOCILLON siguen siendo todavía válidos, dignos de la inteligencia crítica y de la capacidad de síntesis del gran historiador del arte. Y precisamente, cuando hemos pensado en preparar la edición italiana de sus textos, al integrar, con las novedades, las aportaciones filológicas post-FOCILLON, hemos seguido una línea muy oportuna, sin abandonar la vieja estructura de su catálogo. Esta nueva edición (preparada por M. CALVESI y A. MONFERINI) ha dado indudablemente una sacudida beneficiosa a los estudios piranesianos en Italia, y no sólo en Italia, pues además ha servido de filtro y punto de referencia para todo lo que hasta 1967 se había hecho sobre PIRANESI. Es inútil rehacer aquí toda la historia de semejante trabajo, que ya ha quedado examinado con escrupulosidad e inteligencia en las dos introducciones, la de CALVESI, en la monografía, y la de MONFERINI, en el catálogo: sólo deseo recordar alguna publicación y algún estudio más reciente. Desde el catálogo de la exposición en la Calcografía Nacional y la de la Academia de Francia, de 1976, hasta las intervenciones de A. ROBINSON, de 1970, sobre todo por las puntualizaciones filológicas; hasta los ensayos penetrantes de CARLO BERTELLI y las obras polémicas de J. WILTON-ELY y la brillante síntesis de R. BACOU; hasta la monografía de J. SCOTT, rica fuente de informaciones y las intervenciones de ELENA BASSI sobre el ambiente cultural veneciano y de A. GONZÁLEZ-PALACIOS sobre los muebles; hasta los catálogos de la Gallerie Colgaghi y los de T. VILLA SALOMON; hasta

las sutiles consideraciones de M. TAFURI sobre la ideología piranesiana y los estudios aparecidos este año del centenario: los catálogos de las exposiciones de Londres y de Washington y las actas del coloquio «Piranèse et les Français» y el ensayo-monografía de J. WILTON-ELY. Aquellos que han sido publicados en estos últimos tiempos no nos ha alcanzado a tenerlos en cuenta en la preparación de este catálogo.»

«Al cabo de doscientos años este artista sigue interesando, sigue estando vivo, encontrando un lugar incluso en los pliegues más recónditos de nuestra cultura. Visitar y ver esta exposición debería servir también para hacerse una idea y encontrar la línea bien clara que une sus diferentes obras con una coherencia estilística, cultural, ideológica, desde las primeras, tímidas, *Pequeñas vistas* hasta las últimas *Vistas de Pesto.* La realidad quiere que las primerísimas y las últimas de sus obras sean precisamente 'vistas'. Y fue precisamente de este tipo de grabados de los que él vivió, siendo ésta su verdadera actividad profesional, la que le proporcionó fama y dinero. Sin embargo, había dejado Venecia con otras ideas en la cabeza, pues su idea fija entonces era la arquitectura, el debate sobre la arquitectura, la utopía por una arquitectura: esa idea que él persigue lineal y constantemente hasta la *Primera Parte de Arquitecturas y Perspectivas,* de 1743. ¡Y entonces sólo tenía veintitrés años!»

«Pero si la conciencia de la importancia y grandeza de PIRANESI es bastante reciente—siendo acaso la personalidad de mayor relieve del siglo XVIII italiano—, lo es también porque se trata de un artista que se ha movido y ha actuado sobre la cresta de situaciones diferentes y opuestas: el mundo barroco, por una parte; el neoclásico, por otra. Anticipador como era de un interés por el mundo antiguo, a pesar de sus anticipaciones, permaneció ajeno a la poética del neoclasicismo, encontrando el *humus* de su viva imaginación en el empuje y en la tensión que le ofrecía el mundo formal barroco y el apoyo moral e intelectual en las ideas del Iluminismo.»

«En la obra piranesiana existen tres componentes: la vocación por la arquitectura, la pasión por la arqueología y la dedicación a las vistas. Lo interesante está en darse cuenta de cómo estos tres componentes se entrecruzan, se mezclan y sirven para acentuar, en su encuentro, el resultado final que es la obra piranesiana. Las tres componentes, en fin, encuentran su punto de referencia—que es a su vez el elemento dominante de su creación—en aquella capacidad de invención y en aquella pasión barroca que, desde su lucha por la arquitectura, la investigación arqueológica y la concepción de la perspectiva crea siempre un resultado poético, un 'hecho artístico'.»

«El gran medio expresivo, el vehículo que sirvió para transmitir sus visiones, fue el aguafuerte, que él usó con libertad y despreocupación, experimentando y variando continuamente las maneras más diversas (para nosotros inclasificables). Casi cada obra presenta novedad y sorpresa. El volver varias veces sobre un mismo bronce, ya grabado, con reelaboraciones y nuevas corrosiones del mordiente sobre las planchas y el uso variado de las tintas (a veces añadiendo sepia) da resultados sorprendentes de 'color' y efectos pictóricos que hacen pensar en su raíz vé-

neta: del negro oscuro al negro brillante, al gris, al plateado, obteniendo a veces tonos refinados, aterciopelados. En el frontispicio de la *Colección de algunos dibujos de... Guercino* hemos podido encontrar una frase que es todo un símbolo: 'Ensuciando se encuentra'. Es el verdadero lema de su poética.»

«GIAMBATTISTA PIRANESI, arquitecto veneciano, conocido entre los arcadios como SALCINDIO TISEIO, miembro honorario de la Sociedad de los Anticuarios de Londres, socio de la Academia de S. Lucas, caballero de la Espuela de Oro, hijo de Roma, moría el 9 de noviembre de 1778, rodeado de su familia, rechazando los cuidados médicos, pudiendo una vez más leer a TITO LIVIO, volver a ver sus dibujos, sus aguafuertes, sus cobres grabados.»

«A doscientos años de distancia lo recordamos aislado y solitario en su grandeza, como un antiguo héroe, fuera de su propio tiempo; de la antigüedad, ya inerte, él ha sabido transmitirnos una imagen todavía viva y palpitante; de la arqueología nos ha dado una ciencia de precisa información y no de vacío romanticismo; de la arquitectura ha individualizado, adelantándose a su tiempo, los términos de una crisis y ha intuido, con anticipación, su valor dramático.»

ALEGORÍAS, OBSESIONES, INDAGACIONES Y SÍMBOLOS

Visto a través de la Exposición Olivetti, en una muy aproximada muestra de casi todas sus obras, en donde se van acreditando el despliegue de sus variados talentos, Piranesi demuestra ser digno del sobrenombre que una parte enfática y romántica de la crítica de arte contemporáneo le ha proporcionado, a través del calificativo de «Rembrandt de la arquitectura», pues, como señala Benezit, «el soberbio grabador de las ruinas de Roma no es en absoluto indigno de esta gloriosa aproximación». El artista no sólo ha reproducido los vestigios del poder romano, ni tampoco se ha limitado a sus grandes estudios arqueológicos que le han permitido expresar en sus reconstrucciones el alma y el espíritu de los conjuntos que representaba. Piranesi pertenece a la raza de los grandes italianos, aquellos en los que sobrevive, a lo largo de los siglos, el espíritu y el poder de la Roma antigua.

Su apasionado amor al esplendor romano, a los gloriosos vestigios que a su lado se encuentran, le han permitido escribir con los útiles del grabador una auténtica historia del talento y del genio romano. Pero, en cierta medida, su vigor, su apasionamiento juvenil, lo hacen una figura más próxima de Benvenuto Celini y de Caravaggio, que lo fueron hombres de otros tiempos. Entre los grandes titanes italianos, que parecen dialogar a través del tiempo con el elocuente silencio de sus obras, Piranesi tiene derecho a un puesto propio desde el que parece contemplar a la vez al pasado y al futuro.

Descubrimos en él un imaginativo, casi tan fecundo como el investigador de técnicas y de soluciones. Las fuerzas de la imaginación creadora son para él poco menos que instrumentos de trabajo y de visiones parciales, de detalles, de elementos que de una u otra forma parecen escaparle, el artista extrae todo un repertorio de contenidos en los cuales su talento brilla a una excepcional altura, a un nivel singular de riqueza y de elocuencia, basándose en unas maneras de hacer que intentan abarcarlo todo, que son universales en el espacio y en el tiempo, para los que la Roma republicana o imperial es contemporánea y en donde se inscribe de la misma forma un mundo que no llegará a vivir, un infierno doliente que sólo se urde en el mundo occidental casi doscientos años después de su muerte, con la guerra y la crueldad masificada, con los increíbles horrores del genocidio colectivo.

Frente a sus «Caprichos» no podemos por menos que preguntarnos si en esa abigarrada comunicación de formas, que tiene un origen barroco y un sustrato romano, Piranesi no llegó a comprender la existencia de un mundo de comunicación por la imagen, para el que su lenguaje de formas fuera tan expresivo y ostensible como su lenguaje epistolar, que en las diferentes formas y dimensiones de una manera de decir anunciara al mundo hipercomunicado y al mismo tiempo ansioso de comunicación de finales del siglo XX.

Es difícil pensar en la didáctica mansedumbre de una gran parte de la obra, en la sólo aparentemente desapasionada de muchas de estas formas, la pasión y la fuerza, que están latentes y sólo parcialmente ocultas, como esperando a la posibilidad de aflorar en un momento determinado y convertirse en el lenguaje de las piedras, en el himno altivo que cantan las ruinas, en la voz implacable con que el pasado habla a un futuro del que el artista es sólo un intermediario.

«Las cárceles»

Recordemos que con un largo título, «Invenciones o caprichos de cárceles...», Piranesi ha producido una de las obras más alucinantes y desconcertantes de toda la historia del arte, en cierto modo continuadoras y perseguidoras de una tradición basada esencialmente en la búsqueda de lo fantástico, lo inusitado y lo desconocido, que tiene como precedente inmediato de Piranesi al genovés Alessandro Magnasco, nacido en 1667 y muerto en 1749.

Parece como si las imágenes autoatormentadas de los monjes penitentes, las estampas llenas de dolorosa pasión o cuajadas del dolor que de manos de otros reciben, características de Magnasco, tuvieran en

cierto modo su continuación por otros caminos en estos laberintos alucinantes, en donde el instrumento de tortura alcanza escalas, dimensiones y estaturas peculiares, en donde la cadena es un intérprete, el potro un lugar de encuentros, el suplicio una insinuación, la inmensa soledad asediada una evidencia.

Las prisiones de Piranesi son en cierto modo las cárceles que nos persiguen. A lo largo de los dieciséis grabados, en algunos casos estamos viendo cómo la cárcel es un inmenso desaliento arquitectónico, desde el que se contempla sin posibilidad de acceso una escultura, una arquitectura o una evidencia urbana excepcional y maravillosa; en suma, una espléndida ciudad a la que no accederemos nunca. Y es entonces cuando nos gana la intuición de que estas cárceles están hechas de nosotros mismos, de que su desmesurada disposición de balcones y escaleras, de arcos y fachadas, su aspecto de constituir avanzados proyectos para una industria del dolor y de la muerte, poblaban los territorios del inconsciente antes de ganar los grabados de Piranesi, y hoy todavía los pueblan; estas escaleras que se interrumpen en el aire, estos puentes levadizos que no llegan a juntarse, las inmensas argollas, demasiado grandes para sujetar a un hombre, capaces de detener a un navío que tuviese la mágica osadía de volar entre las bóvedas, no existen sólo en la colección de grabados del artista: están en cada uno de nosotros, forman parte del universo de nuestras frustraciones, de los secretos territorios donde anida la tortura, y, quizá, hay un momento en el que entre intuiciones y suplicios llevamos a cabo un sobrecogedor hallazgo, la tortura es un horror mutuo en el que se participa, horror del que produce el daño y del que lo recibe, de aquel que sabe que va a hacerlo y del que ignora lo que le harán.

De la misma forma, la cárcel es una referencia de cautividad, tanto para el preso como para el carcelero; es algo duro, áspero, increíble, en donde la luz que obstinadamente tiende a desaparecer es la amenaza de su extinción última. Una lectura de estas obras nos parece pensar en una gran espiral de violencia; a través de los dieciséis grabados desarrollamos un auténtico descendimiento a los infiernos, unos infiernos absolutos y totales, porque como todo lo verdaderamente horroroso está en la tierra. En los primeros grabados, después de la imagen alegórica, presidida por la rueda espeluznante, atenazada por una constelación de aldabones y de cadenas, por un inacabable repertorio de rejas, la cárcel está casi aflorando a la superficie de la ciudad. No se puede llegar a ella, pero muy cerca está la plaza pública, el agora donde el hombre se afirma libre bajo la luz del sol y entre los otros hombres.

La ciudad está lejos, pero es la ciudad, alguien vive en ella. En algún tiempo el prisionero también ha vivido. Y en los últimos recin-

tos de la memoria queda una esperanza de volver a emerger. En los grabados tercero y cuarto queda esta misma evidencia. En el último de ellos todavía se ven las nubes; hay un puente que no sabemos si es el camino de ronda de la custodia implacable o el lugar neutral desde el que el ciudadano, aún libre y dueño de su propia familia, mira al prisionero como si fuera un extraño animal traído de lejos para adornar un extraño parque de mazmorras y vértigos.

La fantasía del quinto grabado es todavía más inagotable. Hay una riqueza de perspectivas, una evidencia de que, en última instancia, los peldaños más altos llevan a la libertad y los más bajos a la muerte en las garras de desmesurados y gigantescos leones. En la parte superior del grabado hay una abominable sensación de vértigo, sobre los arcos que se cruzan, las gentes sólo visibles a través del extremismo de sus gestos, miran hacia el agujero inmenso en el que nos encontramos. Por un momento alguien piensa en una crueldad cargada de imaginación, que en lugar de apresar a estos hombres en el fondo del báratro los ha colocado en lugares desde los que no pueden salir, en arcos o en ornacinas, en cornisas o antepechos, en donde se les ha confinado, rompiendo cualquier posibilidad de huida, que no sea el vuelo fatal hacia los últimos estratos del pavimento.

Hay en el séptimo grabado una auténtica decantación de la teoría de los escalones. Nuestro descenso es evidente, estamos más bajos en la espiral de cautividad que vamos recorriendo y aquí ya no hay nubes y las más altas escaleras que llegamos a ver son casi horizontales, sin ninguna posibilidad y esperanza de liberación. Los tramos increíbles que se entrecruzan no llegan a ningún lado, ni siquiera se piensa que a un estado inmediatamente inferior.

El octavo de los grabados nos revela una cárcel mucho más absoluta, en la que todavía hay elementos ornamentales, banderas, esculturas, que nos demuestran la existencia de otro mundo, aquel del que somos procedentes y que poco a poco vamos olvidando. La luz es una presencia mínima, la sensación de que somos los huéspedes de un enorme territorio subterráneo está clara y evidentemente descrita, no existe posibilidad de salida, no hay emancipación alguna y, cuando la luz se extinga, el miedo a la caída, al pasamanos interrumpido, a la escalera que se corta, nos dejará tan inútiles, tan inermes que nada pretenderemos.

La imagen que proporciona el grabado décimo, tanto en su prueba de esta inicial como en la definitiva, parece aseverar otra propuesta. Todas estas cárceles no han existido nunca, no han sido invenciones de Piranesi, ni plasmaciones de su terrorífica evidencia de que siempre

una ciudad se asienta sobre otra y un edificio sobre otro y de que todos posamos nuestros pies sobre algo insondable y misterioso. Por el contrario, la imagen parece hacer otra propuesta. La cárcel no la construyó la civilización de la ciudad antigua, ni el poderío de Roma, ni el esfuerzo de extraños gigantes convocados: la cárcel la estamos inventando a cada paso y es nuestra demencia o nuestra debilidad la que la construye; el artista inventó una disposición de líneas, de blancos o de negros, de abominables referencias de penumbras, para que en ellas construyéramos nuestra propia cárcel, eligiéramos nuestro destino prisionero, copiáramos en un laberinto ideal el que de manera real el tiempo ha ido construyendo dentro de nuestra mente.

Más adelante, en la undécima y la duodécima de las estampaciones, el descenso hacia las entrañas del planeta o de la ciudad es tan evidente que se acepta. Imaginamos por un momento la mazmorra casi infinita en la que ya no llegan los ruidos de la libertad, ni el entrechocar de las armas vigilantes, ni los testimonios y crónicas de la tortura. Aquí, en estos lugares, ya no habla nadie. Y si lo hace, busca banalizar las palabras para escaparse del lugar en que está, y la acumulación de las formas, los planos, los elementos, representa como un enorme teatro de lo absoluto, en donde los personajes, a fuerza de creerse representativos, auténticos símbolos de categorías y conocimientos, no llegan a decir nada.

El grabado número trece nos vuelve a conectar con la fantasía, los temores, las fuerzas herméticas o explícitas que rodean toda nuestra existencia. Hay un abigarramiento de elementos plásticos, pero dispuestos en tal sabiduría que todos permanecen a nivel de propuesta. No sabemos si son eslabones o torturados los que cuelgan de algunas argollas. Y esa duda nos devuelve a la inquietud principal acerca de si lo que ha grabado Piranesi es un repertorio de cárceles o un andamio de propuestas para que sobre él edifiquemos nuestras propias prisiones.

Los grabados catorce, quince y dieciséis discurren entre dos sugerencias distintas, el testimonio del poder y la consolación final de toda esperanza. A este respecto es curiosísimo constatar la diferencia tremenda entre el primer estado del grabado número dieciséis y su estampación definitiva. En un primer momento lo escenográfico permanecía sobre lo laberíntico y sobre la sensación de aherrojamiento. En el estado definitivo, consciente de que cerraba una página de la historia del hombre y de su dolor, Piranesi se vuelve pródigo en escaleras, dilapador de cadenas y de leños, testigo de unas estructuras casi ciclópeas, y sobre todo ello coloca una cartela que apenas se lee, como una condena anti-

gua que alguien cumpliera olvidando la causa. Todo ha ocurrido así, porque los hombres tienen leyes y albedríos, y algunas veces juzgar es un capricho o una rutina, y condenar es un juego o una broma, y es entonces cuando alguien comprende que el verdadero infierno está en la tierra.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cooperación Iberoamericana. MADRID).*

COMENTARIOS A LA LABOR HISTORIOGRAFICA DE ALBERTO GIL NOVALES

Nuestro siglo XVIII tiene una deuda contraída con un par de polémicas que de alguna forma, por lo aparatoso de su carácter, han contribuido a su conocimiento y estudio y han conseguido ocupar un lugar central, de paso obligado, en la consideración historiográfica del período y captar la atención de todos aquellos que se han ocupado de su investigación. Dicho más exactamente, del principal acontecimiento que registra el XVIII español: la introducción de la Ilustración francesa en España, su acogida en nuestro país y el alcance de su influencia en la hora de la disolución de las caducas estructuras del Antiguo Régimen. Cuestiones de un gran interés teórico, sobre las que han venido debatiendo las diferentes escuelas historiográficas en los últimos veinticinco años. A nadie escapa que a cuenta del tema de la crisis, transición y reforma en el siglo XVIII, el debate admite una lectura política elemental.

Me he referido a un par de polémicas. Una, realmente sonada, fue la que suscitó la célebre pregunta de Masson de Morvillers en 1782, en su artículo sobre España para la *Encyclopédie Méthodique:* «Que doit-on à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a t-elle fait pour l'Europe?» Interrogantes a los que dio réplica entonces el abate Cavanilles, cuya pluma sirvió de portavoz oficioso a la indignación de la monarquía, pero que han permanecido en el ánimo de cierta crítica europea, que «con una obstinación que llega a ser irritante—escribía Jean Sarrailh—se empeña en describir a España como un país excepcional, que da una nota discordante en el concierto universal, y en donde hombres y obras, regímenes e instituciones, parecen fenómenos extraños cuyo equivalente sería imposible encontrar en los países veci-

nos o alejados de ella (...). Tememos que ese llamar la atención sobre el particularísimo destino de España encubre más bien una condenación desdeñosa» [1].

Especialmente pródiga ha resultado la estela de exegetas que dejó la *Historia de los heterodoxos españoles*. En su libro de juventud, como es bien sabido, Menéndez Pelayo consideraba que si «uno de los caracteres que más poderosamente llaman la atención de la heterodoxia española de todos los tiempos es su falta de originalidad», la obra de nuestros ilustrados, público de los «libros impíos que en tan gran número abortó aquel siglo», queda definida y condenada por los principios *revolucionarios, extranjeros, irreligiosos* y *antiespañoles* a que atiende. Cuando casi cien años después Julián Marías acudía al reinado de Carlos III a la busca de precedentes para un autoritarismo reformista y conciliador, era inevitable el conflicto con los postulados intransigentes de Menéndez Pelayo y los suyos. «Se ha tratado de insinuar—escribía Marías en 1963—o se ha dicho con todas sus letras, que el europeísmo, la crítica de las limitaciones impuestas al pensamiento y a su expresión en España, la superior valoración de la ciencia de otros países sobre la nuestra, eran indicios de revolucionarismo, de heterodoxia o de las dos cosas juntas. Creo que esta interesada interpretación es insostenible» [2]. Otros intelectuales, temáticamente distanciados de estos problemas, se han acercado al XVIII español atraídos por la incógnita de ese proceso de transformación que todo el mundo reconoce. El «menos español» de nuestra historia lo definió Ortega, mientras para Eugenio D'Ors, «España se hizo en el siglo XVIII».

Pero para retener la cuestión que se debate alrededor de nuestro Setecientos y no perdernos en desviaciones ulteriores, hay que contemplar el mito en sus exponentes principales. Si probamos a complementar la pregunta que se hacía Masson de Morvillers con las tesis de Menéndez Pelayo, advertimos una misma voluntad de segregación de la historia de España de su contexto europeo. Voluntad en la que se concilian las contradictorias actitudes de aquella tradición europea que denunciaba Sarrailh y de la más reaccionaria intelectualidad española, que ha atribuido a imitación extranjera toda aportación nacional a movimientos avanzados y liberadores. Una réplica vergonzante de algunos medios liberales claudicaría en el origen exterior de nuestra heterodoxia como garantía de conservadurismo y moderación.

Al margen de su carácter de lugar común, habrá que reconocer a este mito el haber suscitado una literatura opuesta, que lo ha tomado como

[1] JEAN SARRAILH: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, 1974, página 11.

[2] JULIÁN MARÍAS: *La España posible en tiempos de Carlos III*, Madrid, 1963, págs. 104-5.

pretexto para revisar los tópicos vertidos sobre el período que comprende la segunda mitad del siglo XVIII y primer tercio del XIX. Pienso, por ejemplo, en las obras de Richard Herr [3], Marcelin Defourneaux [4], Javier Herrero [5] y, por supuesto, Jean Sarrailh, fundamentales para el conocimiento de la transición política y cultural a la sociedad liberal en España.

El libro *Las sociedades patrióticas* [6], y en su conjunto la obra de Alberto Gil Novales, se mueve en espacios muy próximos a este debate, en lo que ha tenido de fecundo.

La preparación de este libro se pone en marcha en 1964, diez años antes de su publicación, con una intención precisa, sugerida al autor por las lecturas de Vicente Lloréns, Tuñón de Lara y Joaquín Costa: el estudio de los centros de opinión liberal en el Trienio, «clubs abiertos a la discusión política, creados en España, como tuvieron cuidado de recalcar sus enemigos, a imitación de los famosos clubs de la Revolución francesa» [7], y que toman el nombre de sociedades patrióticas. Fenómeno que, en efecto, acompaña a otras grandes revoluciones de su época y que invitaba a abordar el problema de la revolución liberal española, reducida a su tesitura del Trienio, pero contemplada en toda su intensidad temática: trama ideológica, contenido de clase y práctica política. Una exploración exhaustiva del tema tenía que conducir a una reflexión acerca del verdadero alcance revolucionario de la experiencia liberal. Dicho de otra manera, a la vista del uso reaccionario de la Constitución que hacen las clases dominantes, había que preguntarse en qué sectores descansaba la auténtica voluntad revolucionaria y qué tonos tomaba el texto de 1812 en manos de sus partidarios más decididos.

En el prólogo de su libro, y un poco a manera de conclusión, el autor afirma que a pesar de la desgana de las clases dirigentes en la tarea revolucionaria, no faltaron elementos dispuestos a hacer de la Constitución el instrumento para una transformación nacional profunda, y que aunque el tránsito a la sociedad liberal seguiría al final el camino más largo de transacción con las fuerzas del Antiguo Régimen, «España durante unos años pudo parecer a los mejores espíritus de Europa la tierra de la libertad» [8]. O como ha escrito recientemente J. R. Aymes, «depuis le *pronunciamiento* de Riego, l'Espagne est de tous les pays du monde, celui qui semble occuper le plus les esprits» [9].

[3] R. Herr: *España y la Revolución del siglo XVIII*, Madrid, 1975.

[4] M. Defourneaux: *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1973.

[5] J. Herrero: *Los orígenes del pensamiento reaccionario en España*, Madrid, 1973.

[6] A. Gil Novales: *Las Sociedades Patrióticas. Las libertades de expresión y de reunión en el origen de los partidos políticos*, 2 vols., Madrid, 1975.

[7] *Ibid.*, pág. 5.

[8] *Ibid.*, pág. XV.

[9] Jean-René Aymes: «Un témoignage inédit sur l'Espagne liberale en 1821: La mission de l'agent français Louis Peche», en el *Hommage des Hispanistes Français à Noël Salomon*, Barcelona, 1979.

Quiero subrayar hasta qué punto ese esfuerzo en la reconstrucción de las corrientes genuinamente revolucionarias del Trienio se inscribe en un afán, común a toda la obra de Gil Novales, que podríamos llamar de dignificación de nuestra historia, de rescatarla de la mixtificación reaccionaria y de esa «condenación desdeñosa» a la que se refería Sarrailh.

Para aislar las inquietudes que han podido mover a su voluminoso trabajo, apartándonos por un momento de la seducción de esa enorme masa de datos nuevos, resulta obligado remontarse a su obra anterior.

Su primer libro, publicado en 1959, lleva el título de *Las pequeñas Atlántidas,* que le había sugerido el poeta Espriu, y significa para su autor «un intento de reincorporar una tradición en buena parte olvidada» [10]. Se trata de una serie de trabajos con un ámbito muy amplio —desde finales del siglo XVII hasta el Romanticismo—, reunidos con bastante libertad, que se ocupan de una docena de intelectuales y políticos españoles en cuya conducta Gil Novales observa cierta identidad —aunque poco precisa y sin una ligazón exterior—en su resistencia al clima de gravedad y pesadez de una España oprimida y desgobernada. Jorge Juan y Antonio de Ulloa, expedicionarios al Ecuador; el diplomático José Nicolás de Azara; el polígrafo aragonés Mor de Fuentes; el romántico Espronceda, y políticos tan distantes como Cabarrús y Flórez Estrada, reciben en este libro una nueva consideración que valora por encima de todo su rebeldía ante la inercia de fuerzas agónicas y seculares. En una glosa al *Liberales y románticos,* de Lloréns, incorporada al final del libro, Gil Novales descubre ese *pathos* trágico que tenía que acompañar irremediablemente a cualquiera que con óptica de libertad contemplara nuestro pasado en aquel momento: «Al cerrar el libro tenemos un regusto de amargura y dolor nacional (...); pero no es decepción y aquietamiento lo que debemos sacar de estas páginas, sino la necesidad de remontar su tremenda verdad».

Las pequeñas Atlántidas, escrito para el *Book of Year* de 1959, de la *Encyclopedia Britannica,* «in a style as subjective as that of a Latin Carlyle», no pasó desapercibido ante la historiografía oficial, gustosa del tema de la decadencia y regeneración nacional, en su vertiente estéril de pura especulación sentimental [11]. Era un tema, en efecto, de clara significación noventayochista que había sido incorporado a la órbita de lugares comunes del pensamiento que patrocinaba el régimen de los

---

[10] A. GIL NOVALES: *Las pequeñas Atlántidas,* Barcelona 1959.

[11] La afición reaccionaria por la falacia regeneracionista es vieja. En 1834 el superintendente de Policía don Manuel de Latre, en un bando que prohibía «toda clase de lecturas públicas, discusiones, grupos y reuniones, anunciaba que «S. M. se ocupa incesantemente en el bien del pueblo español, y todo demuestra que hemos entrado en la grande era de nuestra regeneración» (*Las Sociedades Patrióticas,* pág. 751).

cuarenta años. No hará falta señalar la distancia que media entre lo fatuo de ese nacionalismo interesado y fácil y el componente nacional que rige en una intelectualidad disidente, que ha de refugiar en el pasado sus afanes de libertad.

Se plantea entonces la cuestión de las raíces, de donde—en qué autores—se podía arraigar ese joven intelectual apartado de la ortodoxia establecida y que busca una tradición a la que vincularse. «¿Qué significa Antonio Machado para nosotros, los jóvenes y los ya no tan jóvenes españoles de hoy?», era la pregunta que con esta intención se hacía Gil Novales en 1966 en su *Antonio Machado* [12].

Poco antes esta búsqueda le había llevado a Joaquín Costa, del que se ocupa en un trabajo de corte jurídico [13], atendiendo, por una parte, a los estudios costianos sobre el antiguo Derecho aragonés—que sirve a Gil Novales para subrayar con su paisano el tratamiento que recibían las libertades entre las viejas leyes de Aragón—y, por otra, al problema de la armonización entre Derecho y Estado y de la eticidad de la insubordinación civil contra los poderes políticos. Los términos en que resuelve Costa este último punto, su justificación del derecho de rebelión sólo en caso de felonía o incapacidad moral del jefe del Estado, parecen evocar las palabras del coronel Rotalde en 1821, aludiendo al obstruccionismo de Fernando VII con el régimen liberal: «Al rey se le considera en guerra con el pueblo cuando en sus mandamientos se aparta de la Constitución y de las leyes (...), y entonces es violable, no se le debe obedecer, y sí se debe y puede despojar del poder» [14].

Estos autores, pues—Costa; Machado y, en general, el *noventa y ocho;* Lloréns; el poeta Espriu—, proporcionaban ya algunos arrestos para hacer frente a un clima intelectual asfixiante, en el que triunfan los epígonos de Menéndez Pelayo, la pujante escuela reaccionaria de la Universidad de Navarra y cierta filosofía de herencia heideggeriana, auspiciada por el poder, en retirada después de algunas notables deserciones.

Todo esto sucedía tras un largo viaje de estudios por Europa y una etapa de docencia en Estados Unidos, de donde nuestro autor regresa en 1964. En esta fecha, al margen de estos dos libros—pero movido por las mismas inquietudes—, pone su empeño en el estudio de las sociedades patrióticas y de su significado en el momento revolucionario en que se mueven, pues, en efecto, «no podían estudiarse los clubs

---

[12] A. Gil Novales: *Antonio Machado*, Barcelona, 1966. 1970².

[13] A. Gil Novales: *Derecho y Revolución en el pensamiento de Joaquín Costa*, Madrid, 1965. Tesis doctoral del autor.

[14] Cfr. con este párrafo de Costa en *La vida del Derecho.* «Cuando el Jefe del Estado infringe la ley de su naturaleza y pierde su razón de ser (...); cuando desoye la voz de la opinión que unánimemente lo condena o del plebiscito, que lo rechaza, etc., y a pesar de ello insiste en ejercer una función para la cual se ha mostrado incapaz en el entendimiento o en la voluntad, puede el Estado valerse de la fuerza para deponerlo».

liberales sin reconstruir pacientemente, y en la medida de lo posible, todos los datos de la vida española en la gran crisis de 1820 a 1823, que las historias al uso daban por conocidos, sin serlo realmente». Las dificultades documentales que se iban presentando, y especialmente el interés creciente que descubría el tema a medida que se le desentrañaba, prolongarían el trabajo durante diez años.

Unas pocas líneas del capítulo de *Antecedentes y notas generales,* que encabeza las mil doscientas páginas del libro, bastan para hilvanar la realidad exterior de las sociedades: «En todas ellas se lee y comenta la Constitución y los papeles públicos, los periódicos de tendencias afines y frecuentemente también los absolutistas enmascarados, para denostarlos y, a veces, para quemarlos ruidosamente; se pronuncian discursos y se discuten los anuncios del día (...). Su misión principal es la creación de una opinión pública, sobre la que descanse el régimen liberal. Fundan periódicos, intervienen en la formación de la Milicia Nacional Voluntaria—y en la confección de sus uniformes—y charangueras, celebran los fastos revolucionarios por medio de toda clase de actos públicos (...), elevan peticiones colectivas al Gobierno y a las Cortes» y «pretenden ejercer control sobre toda clase de funcionarios, investigando su pasado y su conducta, y movilizando contra los sospechosos a la opinión pública». En fin, «las sociedades patrióticas son el pulso de la revolución».

Se habla después de la especial ferocidad del terror absolutista con los antiguos miembros de las sociedades. Y, por fin, la pregunta: «¿Eran en realidad cuerpos tan terriblemente revolucionarios?» [15]. La respuesta, desgranada por Gil Novales a lo largo del libro, será negativa. El rigor aconseja situarla en el espacio de un liberalismo bisoño, de buenas intenciones, cogido a contrapié por los desplantes del rey y los gobiernos moderados a la libertad.

Pero hay algo más. Al socaire de las sociedades patrióticas, entre su público y desde sus tribunas, se manifiesta muy pronto un espíritu de vigilancia por el cumplimiento revolucionario de la Constitución y atento a la conducta de los nuevos gobernantes. Esta actitud digamos fiscalizadora del poder, que suma aspiraciones y elementos sociales heterogéneos, corresponde genéricamente a los llamados exaltados.

La voz *exaltación* recibió de los partidos de uno y otro signo una significación acomodada a sus respectivos intereses, siempre conflictiva y lacerante: de autenticidad liberal frente a los *pasteles* y *enjuagues* [16]

---

[15] La opinión de la historiografía decimonónica es unánimemente adversa a las Sociedades: «cráteres en que hervían las ideas más volcánicas», para Eduardo Chao; «copia servil (!!) de los jacobinos franceses», según Miraflores, y en la *Historia* atribuida a Vayo figuraron como «nube de piedra siempre amenazadora y vomitando males».

[16] Cfr. en *Las Sociedades Patrióticas* el *Pequeño vocabulario político-social de 1820-1823:* «Pastel es la medida insignificante que se toma en las grandes ocasiones y en los lances apurados, produciendo por consecuencia inmediata la seguridad del que debía ser castigado y el temor del que

moderados, por un lado, y de republicanismo, jacobinismo, etc., por otro. Prescindiendo de su uso ideológico por los partidos, en su realidad podrían recogerse estos tres fenómenos:

1. Un movimiento popular urbano, incipiente, pero muy extendido; con una fuerte impronta de clase, que se deja conocer sobre todo en la protesta contra las autoridades de finales de 1821 y en la derrota absolutista de julio de 1822.
2. Un grupo de diputados radicales, último exponente de una Ilustración de funcionarios—según la definición de FRANCO VENTURI—, acaudillado por el magistrado JUAN ROMERO ALPUENTE.
3. Toda aquella literatura de choque—folletos y periódicos—que prolifera precariamente bajo el nuevo régimen, «arietes ideológicos de una Revolución que trata simplemente de llevar a la práctica la Constitución, que piensa que no todo está hecho con un cambio de rótulos» [17], y cuyo elemento más sobresaliente es el archiconocido *Zurriago*.

Frágilmente articulados entre sí, todos coinciden, sin embargo, en acogerse al calor liberal de las sociedades patrióticas, y así encontramos en sus sesiones a los políticos y militares más combativos; a escritores y periodistas de la talla de los Morales, Mejía, Solana, y gentes del pueblo, como aquel Encinilla, expulsado del Batallón Sagrado «porque no gastaba frac», luego héroe del 7 de julio, que, según confesaría al público de La Fontana, «no tuvo nunca dos cuartos para comprarse un libro» [18].

Su hospitalidad con los exaltados y su capacidad de convocatoria —los cómicos de Madrid llegarían a quejarse de que las sociedades patrióticas les robaban espectadores—tenían que despertar el recelo del liberalismo oficial. En efecto, precedidos de una campaña de la prensa reaccionaria contra el prestigio de las sociedades, se producen los debates parlamentarios en torno a «un proyecto de ley que asegure a los ciudadanos la libertad de ilustrarse con discusiones políticas, evitando los abusos», y con argumentos como los del diputado Gareli—«el proyecto de crear un pueblo de filósofos sería el proyecto de un loco» [19]—, la reacción moderada se lleva de las Cortes la Ley de octubre de 1820, que abre las puertas a la disolución de las sociedades patrióticas. Su desaparición, sin embargo, no llegará a consumarse: el Gobierno, que no despreciaba su manipulación como medio de presión sobre el rey, hará

puede ser perseguido. (...) El *enjuague* hace que se pierdan treinta o cuarenta millones en un establecimiento Nacional y el *pastel* hace que se extravíe el expediente de aquel negocio. Tanta afinidad hay entre *enjuague* y *dilapidación* como entre *pastel* e *impunidad*. Los *enjuagues* empiezan la dicha de algunos y los *pasteles* la consolidan» (tomado del *Amigo del Pueblo*).

[17] *Las Sociedades Patrióticas*, pág. 985.

[18] *Ibíd.*, pág. 685.

[19] *Ibíd.*, pág. 544.

del decreto un uso que Fernández Sardinó satirizó como «el juego del tira y afloja», es decir, conforme a las conveniencias del poder.

La libertad de expresión fue igualmente atribulada por el régimen moderado. Frente a aquella prensa que, como *El Zurriago,* obró «en guerra abierta con los abusos, con los que viven de los abusos y con los que abusen de su autoridad» [20], el moderantismo se sirvió de procesos judiciales, allanamientos, destierros, intentos de asesinato y hasta del secuestro del popular Mejía. Benigno Morales, redactor de *El Zurriago,* lo evocará dramáticamente en 1824, poco antes de su fusilamiento: «Con el cadalso en hombros caminamos. / Más de tres años y con faz serena» [21].

Y es que—dice Gil Novales—«ser libre en la España del Antiguo Régimen, en el sentido de saber mantener sus opiniones, resultaba heroico». En un artículo reciente, *Ilustración y liberalismo en España,* aplica esta observación a los últimos años del siglo XVIII: «Es sintomático que los periódicos más avanzados ideológicamente, como *El Censor,* aunque subvencionados por el Gobierno, terminen abruptamente, y yo no sé si será también sintomático que los periodístas más avanzados o libres acaben sus días en la locura más absoluta» [22]. Pone los ejemplos de Luis Cañuelo [23] y Agustín Centeno, autor del *Apologista universal.* Añadiremos, por nuestra parte, el nombre de Luis de la Torre, joven periodista exaltado en 1820-22 y, casi sin solución de continuidad, redactor del servil *Procurador General del Rey.* Recompensado por Fernando VII tras el triunfo absolutista, en 1826, sin embargo, la policía le procesa por su anterior liberalismo. Queda loco e inválido, presa de la perplejidad y traumatizado por la persecución policial, y en vísperas de la muerte del rey, sin perjuicio de reconocerse carlista, expresa su confianza en que, recuperando su salud, todavía pueda Fernando dar a la nación muchos más «hijos, hijos, hijos» [24].

Tantas persecuciones, por una parte, y la dificultad de encontrar los arrestos precisos para el triunfo de la revolución anuncian la tragedia del partido exaltado. Pasada la hora festiva de los *trágalas* y los *paseos del retrato* [25], la locura y la traición—y lo ilustra crudamente el caso

[20] I. M. ZAVALA: «Prensa exaltada durante el Trienio constitucional: *El Zurriago*», en *Bulletin Hispanique,* 3-4, 1967.

[21] *Las Sociedades Patrióticas,* pág. 1051.

[22] A. GIL NOVALES: «Ilustración y Liberalismo en España», en *Spicilegio Moderno,* núm. 10, Bolonia, 1978.

[23] A. GIL NOVALES: «Para los amigos de Cañuelo», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 229, 1969.

[24] No es descabellado pensar, a la vista de sus posteriores protestas de carlismo y de las noticias que sobre él aparecen en los *Diarios* de ARIAS TEIJEIRO, que su pasado liberal—que él desde luego reconoce—no fue más que un pretexto de que se sirvió la policía para quitarse de en medio a un conspirador realista.

[25] Con alguna razón escribirá ALCALÁ GALIANO que «la Revolución de 1820 fue en alto grado filarmónica». *Recuerdos de un anciano,* pág. 437.

del impresor de *El Zurriago,* Ruiz del Cerro, *cerebro* después de la policía absolutista [26]—serán salida personal común en los que no resistieron la violencia de una realidad histórica adversa. Gil Novales ha acuñado para ellos la figura del «complejo van Hembyze», recordando un pasaje de la Revolución holandesa.

Entre los que sepan conservar su salud y sus principios, no faltará por fin quien tire la toalla y cargue los fracasos—1814, 1823, 1835...—a una fatalidad histórica donde chocan los mejores esfuerzos, una suerte de indisposición natural del país con la causa de la libertad; y así, pasados los años, llegaremos a ver a algún órgano progresista referirse a «esta estúpida nación» [27].

Si J. R. Aymes, en su elogiosa reseña para *Studi Ispanici,* objetaba con acierto una «demasiado tímida explotación» del material, los posteriores trabajos de Gil Novales han venido a desarrollar cuestiones de orden teórico suscitadas aquí y allá en el estudio de las sociedades, pero que habían sido sacrificadas a ese sano espíritu de crónica con que se concibió el libro. Entre su obra reciente, sus estudios *Clararrosa, americanista; William Maclure: Socialismo utópico en España (1808-1840,* y edición de *Textos exaltados del Trienio liberal* y escritos de Riego [28], trascienden la historia de lucha cotidiana del partido exaltado, ocupado en sus querellas diarias con la reacción, que daba a conocer *Las Sociedades Patrióticas* y penetran en el espacio de su pensamiento. La lectura de las mejores páginas de la exaltación conjura la imagen penosa—alimentada en la figura patética de Riego y su célebre «yo nada valgo»—de un movimiento todo dignidad, todo integridad, frente a un poder corrompido, pero que no acierta a responder revolucionariamente a las dificultades que presenta el momento. Cobra presencia ante nosotros una interpretación aguda de los grandes problemas de la crisis nacional en 1820-23, que enriquece las enseñanzas más fecundas de la Ilustración hasta traspasar el umbral del materialismo—Clararrosa—y del socialismo—Maclure.

Por último, Gil Novales ha dedicado tres ensayos al problema de la Revolución española y de la crisis del Estado del Antiguo Régimen, que ilumina provechosamente con algunas observaciones de Antonio Gramsci. Pienso en la introducción de su concepto del «termidoriano

---

[26] Cfr. sobre este caso mi trabajo «Madrid en vísperas de la sublevación de Bessières», en *Revisión de Larra,* Ed. Alhambra (en prensa), donde también me refiero a un antiguo impresor exaltado, José Collado, intrigante carlista en 1825.

[27] Cfr. A. Gil Novales: «El problema de la Revolución en el Liberalismo español (1808-1868)», en *Revista Storica Italiana,* en prensa.

[28] «Clararrosa, americanista», en *Ilustración española e independencia de América,* Homenaje a Noël Salomon, Barcelona, 1979; *William Maclure: Socialismo utópico en España,* Barcelona, 1979; *Textos exaltados del Trienio liberal,* Madrid-Gijón, 1979, y *Rafael del Riego. La Revolución de 1820, día a día,* Madrid, 1976.

preventivo» en nuestro siglo XIX[29]. Tomando nota de las grandes investigaciones de Franco Venturi, nuestro autor ha trazado la historia del liberalismo español desde el relevo de la Ilustración, cuyas limitaciones hereda en buena parte, hasta que deja el testigo en manos de movimientos más avanzados, cuando después de tantos desengaños queda lejos el tiempo en que los exaltados españoles desafiaban a las potencias de Europa. «Sepan los extranjeros—amenazaba entonces un orador de La Fontana—que si en España no tenemos fábricas de artículos de lujo, tenemos una fábrica de puñales, y basta.»

Aunque hay que esperar todavía valiosas aportaciones de su pluma —nos debe, por ejemplo, una anunciada edición de textos de Romero Alpuente—, la obra de A. Gil Novales es ya, a estas alturas, una lección sobre la dignidad de nuestro pasado, de que a pesar de «tanto reaccionarismo como ha caído sobre esta pobre piel de toro (...), la marcha de España se ha hecho en medio de la de los demás pueblos de Europa y del mundo»[30].—*JUAN FCO. FUENTES (Valencia, 11, 1.º, esc. A. BARCELONA-15).*

OCTAVIO PAZ: DEL ARQUETIPO A LA HISTORIA *

Este texto de Paz, que recoge intervenciones periodísticas de los años 1971 a 1978, más alguna pieza anterior conectada temáticamente con las otras, completa el ciclo que se puede considerar abierto con *El laberinto de la soledad* (1950) y que se articula en *Posdata* (1970). Ahora está completamente clara la evolución de su pensamiento histórico-social, desde unas posiciones historicistas y arquetípicas, a otras dialécticas y propiamente históricas.

El laberinto es, entre otras cosas, un intento de fenomenología impresionista de un posible «ser nacional mejicano». Méjico es considerado una estructura espacio-temporal cerrada, regida por algunas formas arquetípicas, esenciales, suerte de invariantes que estructuran el devenir histórico del pueblo mejicano. Las notas de esta invariabilidad las recoge el escritor de modo intuitivo, sintetizando fenomenológicamente lo percibido y dándoles el carácter sistemático de una morfología histórica.

[29] «El problema de la Revolución en el Liberalismo español», cit.; «Ilustración y Liberalismo en España», cit.; «Del Antiguo al Nuevo Régimen. Ensayo de interpretación», en *Crisis del Antiguo Régimen e Industrialización en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, 1977; finalmente, hay que citar su comunicación al Quinto Congreso Internacional sobre la Ilustración, Pisa, 1979, *El concepto de Academia de Ciencias en el siglo XVIII español.*

[30] A. GIL NOVALES: *William Maclure*, cit., pág. 4.

* OCTAVIO PAZ: *El ogro filantrópico*, Seix Barral, Barcelona, 1979, 348 págs.

Es un texto familiarizado con toda una tendencia del pensamiento hispanoamericano, que eclosiona a principios de siglo en Méjico con la generación del Ateneo (Antonio Caso, José Vasconcelos) para continuarse luego con Samuel Ramos y Leopoldo Zea, y en la Argentina con la generación del Centenario (Manuel Gálvez, Ricardo Rojas), siguiendo, en los años treinta, a través de Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea, el primer Raúl Scalabrini Ortiz, Carlos Alberto Erro, etc. Otros representantes de esta ideología de cuño fichteano y luego spengleriano acerca de la historia son, en Brasil, Gilberto Freyre, y en Cuba, Fernando Ortiz, sin olvidar el precedente de los españoles del 98, notablemente Unamuno y Maeztu, cuyos ecos aún resuenan en el temprano Ortega y Gasset de las *Meditaciones del Quijote* y *España invertebrada.*

El historicismo parte de una concepción esencialista y fragmentaria de la historia: cada nación tiene un espacio y un *tempo* propios, que la convierten en un sistema autárquico, autosuficiente. De algún modo, las notas esenciales de su ser o espíritu nacional son inmutables. En conjunto, se trata de una actitud antihistórica, ya que la historia es, por el contrario, la sistematización de las variables. Apela, en otro orden, a lo irracional de la intuición y de la revelación, ya que esencia de lo nacional sólo es visible a los miembros de la nación, suerte de cuerpo místico de un *Volkgeist* adherido a un sitio y a una raza. También es pensable una posible psicología nacional, un carácter psíquico que denuncia la pertenencia a cierta comunidad nacional.

En *Posdata,* texto compuesto ante las sugerencias de la revolución estudiantil de 1968, el tránsito hacia un pensamiento histórico propiamente dicho, dominado por la consideración de problemas concretos tratados con una *ratio* histórica universal (la historia vista «desde fuera», inteligida, considerada como el proceso de unas categorías que se juzgan universales), se da de una manera dramática. Es un intento autocrítico respecto al libro anterior, y así se dice en él: «El mexicano no es una esencia, sino una historia. Ni ontología ni psicología. A mí me intrigaba (me intriga) no tanto "el carácter nacional" como lo que oculta ese carácter: aquello que está detrás de la máscara.»

En las dos primeras secciones de *Posdata* («Olimpíada y Tlatelolco» y «El desarrollo y otros espejismos») la autocrítica funciona plenamente y delinea algunos espacios temáticos de *El ogro:* la revolución paradójica del siglo XX, que se da en los países atrasados como motor del cambio y no en los países desarrollados como consecuencia del cambio, la burocratización del mundo, las contradicciones del estamento estudiantil con la burguesía que le da origen, etc. Pero en el último capítulo, «Crítica de la pirámide», se vuelve a las categorías del arquetipo inamovible que rige la vida mejicana: la meseta, lugar de sacrificios

rituales donde, cíclicamente, un holocausto recuerda al mejicano su calidad de víctima que apela al verdugo: sacrificio de los ritos aztecas, sacrificio de los aztecas a manos de los españoles, de los estudiantes de 1968 a manos de la policía, etc. El hecho es inesencial, la reiteración es esencial.

«La crítica es el aprendizaje de la imaginación en su segunda vuelta, la imaginación curada de fantasía y decidida a afrontar la realidad del mundo —se lee al final de *Posdata*—. La crítica nos dice que debemos aprender a disolver los ídolos: aprender a disolverlos dentro de nosotros mismos.» Era un proyecto que, en medida casi completa, se cumple en el libro que examinamos ahora.

El texto cubre dos tipos de problemas: unos son específicamente latinoamericanos y aun mejicanos, y otros son mundiales. A otro nivel, se pueden advertir inquietudes prácticas y teóricas, sobre todo respecto a la posible ciencia de la historia y a una lectura crítica y actualizada del marxismo como hermenéutica del modo capitalista de producción.

La burocracia

Tal vez sea éste el tema axial del libro, por considerar Paz que la burocracia es la clase social realmente novedosa del siglo XX y por caracterizar la evolución del Estado en nuestra época. En este sentido, el examen concreto de la formación política del México moderno le ha sido de gran utilidad, precisamente por ser la burocracia estatal y del partido único la protagonista del proceso.

A veces duda Paz sobre el carácter de casta o de clase de la burocracia. Otras afirma resueltamente este último rasgo. Clase que, como la antigua burocracia, posee el saber administrativo, tiene ahora, además, el dominio de la técnica y el control de las armas. En los países del Este, por su parte, el monopolio de la producción económica y de la información. El mundo, como se ve, se burocratiza de manera global.

La burocratización mundial se advierte en el desarrollo de las compañías transnacionales, estructuras burocráticas que van de la economía a la política y hegemonizan a los Estados del mundo capitalista. En el Este, la burocracia ha sido, por el contrario, no un resultado de la evolución del sistema, sino el factor de evolución del sistema, y ha ido de la política a la economía. El rasgo común es, pues, un punto de encuentro, no el sentido del proceso. Y ello se traduce en el gran fenómeno global de nuestro tiempo: la conversión de la economía en un gran capitalismo de Estado, regido, en el «mercado» occidental, por las transnacionales, y en el Este, por el colectivismo burocrático de la Administración. Hasta es posible, en un plano de sociología-ficción,

pensar que el capitalismo clásico va a asistir a la gradual extinción de la burguesía, su clase dominante en otro tiempo, convertida, cada vez más, en un grupo social inservible, sin función específica en el proceso productivo y paulatinamente debilitado ante el ascenso de las capas burocráticas.

En este plano actúa una primera divergencia de Paz con las tesis del marxismo clásico acerca de la evolución del capitalismo. Este no ha marchado hacia un mayor grado de socialización por medio de reformas sociales, ni a un punto de agudización crítica e insostenible de sus contradicciones de clases. Tampoco estas contradicciones se han universalizado y tomado el planeta como escenario unificado de la lucha entre burguesía y proletariado. Lo que ha ocurrido es que las unidades nacionales, convertidas en superpotencias con pocas opciones fuera de la militar, siguen siendo los sujetos de la historia (en esto Nietzsche es profético, no Marx). La tecnología ha reducido la importancia relativa del asalariado y ha puesto en manos de especialistas el manejo de la producción, que antes podía muy bien estar bajo el control directo de la burguesía. En el Este, en lugar de significar la dictadura del proletariado, ha convertido el Estado de brazos semifeudal en un aparato de técnicos y burócratas que sustentan su legitimidad en la dictadura del proletariado, pero que no son la clase obrera, sino sus vicarios a perpetuidad. El partido reemplaza a la clase y el secretario general al partido, de modo que la cúspide del poder es extremadamente aguda respecto a las masas que están en su base.

Todo esto obliga a revisar también las tesis de Lenin acerca de la naturaleza del imperialismo, última etapa de la evolución del capitalismo. Los imperialismos nacionales declinan con la liquidación del sistema colonial. Los grandes Estados nacionales sirven de guardia pretoriana a las corporaciones transnacionales, que se erigen en los verdaderos rectores imperiales (piénsese, apenas, en la actual crisis de precios petroleros). Y, en la intimidad de ambos Estados —nacionales y transnacionales, a veces manejados por los mismos equipos de técnicos—, ya el Estado mismo no es la expresión superestructural de la clase dominante, la burguesía, sino que se va transformando en una nueva clase dominante, la burocracia.

En la revisión cae, por fin, uno de los mitos cardinales de la posguerra: el llamado Tercer Mundo. Su denominación, equívoca, proviene de los tiempos en que ciertos ideólogos fascistas —entre ellos José Antonio, tal vez quien acuñó la expresión concreta— proponían una tercera vía a la evolución de la sociedad capitalista, que no fuera el capitalismo ni el socialismo. Los hechos dieron al traste con esta opción teórica, aunque el fascismo quedó como un profeta de la burocratiza-

ción del mundo y de la motorización del desarrollo a través del Estado en países capitalistas relativamente atrasados (la España de Primo de Rivera o la Italia de Mussolini).

Lo cierto es que el Tercer Mundo tiene una existencia meramente fantasmática y no resiste a un análisis riguroso de su concepto. En efecto, ¿cómo englobar en el mismo «mundo» a todas las sociedades no industrializadas y dependientes, Camboya junto a Brasil y Etiopía al lado de Argentina? ¿Dónde ubicar a sociedades perfectamente independientes y aun hegemónicas, pero relativamente atrasadas en cuanto a su grado de industrialización, como China? ¿Dónde situar a países industrializados, pero dependientes, del Este o del Oeste, como Checoslovaquia y Canadá? La crítica histórica no puede apelar a categorías tan heterogéneas, meros cajones de sastre de la retórica social.

Esta revisión de las previsiones marxistas clásicas lleva a Paz a cuestionar la validez del marxismo en sí como instrumento de una racionalidad histórica moderna. Su conclusión no es la actitud al uso de enconados antiguos comunistas, como Alexander Soljenitsin, o «nuevos filósofos» cosechados en la inagotable cantera de París. El marxismo clásico debe ser rescatado históricamente, o sea, como la manifestación de la conciencia posible de sus productores en el momento en que se produjo. Es imposible, en la historia, pensar más allá del horizonte práctico que la misma historia dibuja: el hombre sólo puede pensar lo que puede hacer o cree poder hacer. Esto lo sabía Marx, como todos los dialécticos anteriores y posteriores. Por eso escribió en el álbum de aquella dama francesa: *No soy marxista* y, poco antes de morir, se negó a que publicaran sus obras completas, pues no las había escrito (esto lo recuerda un no marxista respetuoso y estudioso del marxismo: Benedetto Croce).

En esto, Paz advierte que hay «dos» marxismos: el auténtico, un pensamiento crítico, y el degenerado, una superstición seudorreligiosa. Y comenta: «... la grey de los sectarios y los fanáticos ha hecho de su obra —viva, abierta y felizmente inacabada— un sistema cerrado y autosuficiente, un pensamiento muerto y que mata».

Por ejemplo, es inútil no ver que la categoría de la revolución tal cual se la imaginaba en el siglo XIX, como agente del cambio histórico (un cambio catastrófico, súbito, «visible», que altera la calidad del tiempo histórico por medio de un hiato y un salto sobre el vacío: la revolución como sismo de la Historia), parece estar derogada por la evolución de nuestras sociedades.

> «... las perspectivas de un cambio revolucionario son remotas. La razón, como todos sabemos, es la ausencia, lo mismo en los Estados Unidos

que en la Europa Occidental, de una clase revolucionaria internacional; el proletariado no ha mostrado ni temple internacional ni vocación revolucionaria».

En otros términos: la figura clásica de la revolución se esfuma en los países desarrollados, pues el desarrollo no ha llevado a la pauperización de las mayorías proletarias, que son cada vez menos pobres y mayoritarias, ni a la agudización de una conciencia revolucionaria de clase. Aquí no hay sujeto revolucionario activo y la extrema evolución del capitalismo industrial no parece producir, por su parte, las condiciones objetivas del cambio revolucionario. En los países atrasados el cambio no es pensable, precisamente por el atraso reinante, y los hechos parecen demostrar que los cambios bruscos en ellos son aparentes. No llevan a un estado de cosas más o menos socialista, sino a la cimentación de unos aparatos estatales de policial rigidez, que se convierten en agentes de un desarrollo acelerado, con el cual se pretende quemar las etapas que no se cumplieron, oportunamente, en el Antiguo Régimen.

Paz se vale de categorías marxistas al analizar algunos fenómenos concretos de la historia actual. Lo hace al caracterizar los campos de trabajo de la URSS, donde se ocupan millones de trabajadores involuntarios, exteriores a un mercado de trabajo como el capitalista clásico, pero que entregan plusvalía como en cualquier economía capitalista. Esta plusvalía sirve para acumular capital de manera acelerada, tal como se hizo en la Europa industrial a principios del siglo XIX (y no se hizo en Rusia). La inhábil burguesía ha sido reemplazada por una burocracia de jerarquías rígidas.

«La URSS es una sociedad jerárquica. Lo cual no implica que sea inmóvil, aunque, como todas las sociedades aristocráticas, tienda a la petrificación... La URSS es joven y su aristocracia todavía no ha tenido el tiempo histórico necesario para consolidar su poder. De ahí su ferocidad.»

A estos factores, en el caso ruso, se unen otros elementos estructurales de la sociedad rusa en general, donde fraguan algunas herencias históricas. No hubo en Rusia un siglo XVIII ilustrado y crítico (como no lo hubo, cabalmente, en España ni en América española, y Ortega apuntó esta carencia como una de las desventajas capitales del mundo hispánico). Por ello subsisten en Rusia ciertas virtudes precapitalistas, en cierto modo arcádicas, y vicios como la indiferencia frente a las libertades políticas y sociales. «Rusia no es primitiva: es *antigua.*»

Este vaivén ante el marxismo clásico pone siempre el acento en la crítica a sus componentes autoritarios, que se advierten ya en Marx

y Engels, pero que eclosionan en Lenin y Trotsky. Paz rescata las primitivas críticas del anarquismo a los peligros de la burocratización y dirige una clara censura al leninismo: «Lenin convierte a la clase obrera en una menor de edad y hace del Partido el verdadero agente de la historia.»

La solución que Paz propone para el tratamiento y recuperación del marxismo clásico es, de algún modo, su reconciliación con la filosofía anarquista y la conservación de los valores del liberalismo, entendido éste no como una doctrina económica del balance natural de los elementos del mercado, sino como una filosofía social basada en la inexistencia de verdades reveladas, conclusas, apriorísticas y que, por lo tanto, admite el error como respetable y la pluralidad de opiniones como imprescindible al mismo proceso crítico de la verdad en curso.

Este liberalismo es la mejor tradición del pensamiento burgués, la del ilustrado siglo XVIII (no es ocioso seguir reivindicándolo en países que han carecido de él), la de la burguesía que pretende derogar todo fundamento trascendente del poder y somete a éste, por lo mismo, al constante examen de la razón crítica:

> «La burguesía es la primera clase que asume el poder no en nombre de un principio intemporal o inamovible, sino en nombre del cambio mismo; la razón crítica. Por eso también en la primera clase que no puede fundar su legitimidad: la crítica es su razón de ser, su arma de combate y su llaga incurable.»

Paz apela a Marx, pero también, y largamente, reivindica a Fourier, situándose en la línea de marxismo libertario que practicaron los pensadores de *Socialism ou barbarie* (Cornelius Castoriades, Claude Lefort, Ivon Bourdet), enfatizando el costado utópico del socialismo, ese momento en que se anhela recuperar algunos caracteres perdidos de las sociedades arcaicas y que, proyectados en un futuro posible, colorean nuestro entorno con los matices del progreso (que es, simbólicamente, en cierta medida, también regreso).

Sin temor a la fatiga de las palabras, Paz insiste en la categoría axial de la libertad, entendida como síntesis de estas posturas de distancia entre el poder y la inteligencia: «Hay libertad cada vez que un hombre se atreve a decir *no* al poder.» O más concretamente: «La libertad es lo particular frente a lo general, la partícula de ser que escapa a todos los determinismos, el residuo irreductible y que no podemos medir.»

Las consideraciones ya apuntadas sobre el mundo actual sirven para abordar el concreto proceso político y social de Méjico, que ocupa, como es natural, un constante lugar en las reflexiones de Paz.

Las notas esenciales de la historia mejicana que detecta Paz son: la ya citada carencia de un siglo ilustrado, la inadecuación de los esquemas liberales constitucionales anglosajones a la realidad social de Méjico, la prematura construcción de un Estado burocrático unipartidista de hecho, la preponderancia —también de carácter burocrático— del poder político sobre el económico, la persistencia de elementos arcaicos de forma mítica y la imposibilidad de despersonalizar las relaciones políticas.

Paz opone la experiencia del intento liberal del siglo XIX (una forma geométrica que trata de imponerse a una realidad viva y genera un monstruo) al intento burocrático del siglo XX, que encuentra mayor cabida en la realidad social mejicana. El liberalismo no construyó una auténtica democracia ni sirvió como motor de la evolución capitalista. La política quedó en manos de caudillos militares dictatoriales, y la economía, de latifundistas y concesionarios de empresas extranjeras. La transición estuvo dada por el porfiriato, pues Porfirio Díaz intuyó que, contra la tesis liberal de una sociedad fuerte frente a un Estado débil, en Méjico hacía falta un Estado fuerte por la debilidad congénita de su atrasada burguesía. El resultado momentáneo es lo que Paz denomina una situación de «seudomodernidad»:

> «... ferrocarriles y latifundismo, constitución democrática y un caudillo dentro de la mejor tradición hispano árabe, filósofos positivistas y caciques precolombinos, poesía simbolista y analfabetismo».

En la persistencia del caudillismo Paz no sólo ve lo heredado de ultramar, sino una síntesis de la necesidad hispanoamericana de un dirigente personal (sea un milenarista popular como Zapata, un ilustrado autoritario como Porfirio o un nacionalista radicalizado a la manera de Cárdenas y Calles) y la necesidad ancestral mejicana de un gobernante investido de legitimidad, enésima reencarnación de Quezalcóatl. Así el el presidente de Méjico tiene inmensos poderes durante su sexenio, pero al caducar el mandato pasa a una situación neutra. Su caudillismo paternalista es impersonal y no se adhiere a su figura, sino a su investidura. Esto diferencia radicalmente a Méjico del resto de la América Latina, donde los caudillismos personales siguen teniendo vigencia (salvo, quizá, el caso de Chile y Uruguay durante el largo período de su institucionalidad democrática).

La importancia del tándem Estado-partido conserva un rasgo antimoderno de Méjico: la supremacía del poder sobre la riqueza. El gobierno está en manos de burócratas profesionales, especialistas en administración y en manipulación de masas, y de estas posiciones es factible pasar al mundo de los negocios, mientras que no es posible el camino inverso, clásico en la modernidad del Estado burgués.

En esto, la constitución del Estado burocrático en Méjico anuncia, con carácter de iniciación, uno de los rasgos del siglo XX. Lo que peculiariza el caso mejicano es la unión entre Estado y partido, pues fuera de éste no existe prácticamente, en Méjico, vida política ni histórica.

Estas características permiten un paralelo entre los procesos de Méjico y Rusia. También en la Rusia prerrevolucionaria había una burguesía débil frente a un Estado fuerte (teocrático y personalista, esta vez, por la institución imperial), lo cual impedía a la clase burguesa cumplir con la tarea que habían acometido las burguesías occidentales: construir un capitalismo moderno.

Por ello, en ambos países, surge una *clique* intelectual con inquietudes políticas, obsesionada por la idea de *modernización* que sugiere el arcaico espectáculo de los respectivos países.

A partir de las respectivas revoluciones surgen los caminos divergentes: el Estado ruso se identifica con el partido, liquida a la burguesía y todo rasgo patrimonial de clase, impone una ideocracia totalitaria y protagoniza el cambio social y el desarrollo económico. En Méjico, el Estado convive con la burguesía, se sirve del partido como de un instrumento y mantiene una concepción patrimonialista heredada del virrey de la Nueva España.

La dictadura personalista fue reemplazada por la dictadura de una estructura impersonal, heredera de la revolución e instrumentada en el PRI. Desde esta situación eminente, la burocracia impulsó, en cierta medida, el desarrollo de la burguesía mejicana, a tal punto que en la actualidad (aproximadamente desde el estallido estudiantil de 1968) se registra una crisis del sistema por la inadecuación de las viejas estructuras estatales a la profusión de niveles sociales que ha generado el desarrollo de la comunidad mejicana, precisamente, por obra de ese Estado hoy desfasado por los hechos.

En torno al Estado en crisis, el panorama es poco alentador. Paz mira hacia los dos extremos del espectro político y concluye:

> «Hay un anquilosamiento intelectual de la izquierda mexicana, prisionera de fórmulas simplistas y de una ideología autoritaria no menos, sino más nefasta que el burocratismo del PRI y el presidencialismo tradicional de México. En cuanto a la derecha: hace mucho que la burguesía mexicana no tiene ideas—sólo intereses.»

Existe una alternancia de desarrollo acelerado y arcaísmo inmovilista que peculiariza la realidad política de Méjico y, de algún modo, la desigualdad de niveles de *América Latina* (puede leerse: subdesarrollo, o sea, desarrollo desigual y combinado con el desarrollo del mundo «desarrollado»). Méjico no ha podido ser un imperio universal (España) ni una sociedad jerárquica regida por un Estado de tipo eclesial (el Estado azteca). Y así se ha construido un Méjico ambiguo y amorfo, que es la negación de la Nueva España y la conservación del viviente cadáver indígena precolombino (precortesiano).

De tal coexistencia de niveles surge la persistencia de un pasado a menudo impertinente y obsesivo. Es, tal vez, un rasgo de los países jóvenes, que apuntó Borges en 1930 con respecto a la Argentina: cuanto menos pasado se tiene, más vivo está y más importa, porque está más cerca. En cierto modo, los países jóvenes padecen eso que Plumb denomina la incapacidad de matar el pasado, de *transformarlo* en historia.

En Méjico, la figura (abstracta, como veremos) del dios Quetzalcóatl vuelve en forma de busca de lo legítimo. Así como Cortés fue tomado por él y, como tal, legitimado por los propios indígenas, luego los teólogos de la Nueva España trataron de identificarlo con Santo Tomás y lavar con agua bendita su tufo pagano. Los caudillos de la independencia apelan a su legitimidad como representantes de una patria auténtica, y Juárez enarbola su legitimación mejicana frente al intruso Maximiliano de Austria. La legitimidad prolongada del PRI, de algún modo, sigue señalando la persistencia de un rasgo arcaico de la sociedad mejicana: el carácter religioso del Estado, que gobierna en nombre de una divinidad local y demuestra su relación con ella a través de unos mecanismos burocráticos de legitimación. En esto vuelve Méjico a distinguirse de América Latina (cuyos caudillos son dotados, carismáticos) y de los Estados Unidos (cuyo referente es siempre el futuro, que se imagina deseable; en cambio, para Méjico lo es el pasado).

Junto a las diferencias, Paz esboza la comunidad de rasgos con el resto de Latinoamérica. En principio, en cuanto a la realidad efectiva de la izquierda continental, radical en sus posiciones y débil en su alcance, perfectamente al revés que en Europa, donde su fuerza es proporcional a su moderación. En seguida se advierte la falta de un socialismo democrático en el panorama partidista latinoamericano. Por fin, el hecho de que el socialismo es impensable a partir del subdesarrollo, si se quiere concebir el socialismo de manera clásica, o sea, como última consecuencia del agotamiento de posibilidades en una sociedad industrial avanzada. El caso típico es el de Cuba, sobre el cual han caído, con múltiples censuras, los socialistas doctrinarios, acaso sin atender a

la imposibilidad de socializar la pequeñez del territorio, el monocultivo y la escasez de población. Ante la imposibilidad del socialismo parece impertinente censurar la ausencia del socialismo. Salvo que se caiga en la logomaquia.

Esto permite tirar más del hilo a los razonamientos de Paz. Tal vez convendría remontarse a los orígenes del desarrollo económico-social de América Latina para explicar lo raquítico de su desarrollo político, juzgado desde el esquema clásico occidental: al desarrollo del proletariado corresponde el desarrollo de unos partidos socialistas de diverso matiz, así como al desarrollo de la burguesía convino la aparición de partidos conservadores y liberales.

En este caso habría que englobar a los Estados Unidos en el planteamiento. Entonces se vería que en América sólo ha habido desarrollo político de la clase obrera, en términos clásicos, en Chile (país minero) y en la cuenca minera de Bolivia. Y ello quizá se deba a que faltó a la clase obrera de América el modelo revolucionario de la burguesía, que tuvo la clase obrera europea. En América la burguesía no fue revolucionaria, simplemente porque no hubo un feudalismo previo, una monarquía ni un Estado teocrático que derribar. A pesar de las arcaicas relaciones sociales de esclavitud y servidumbre, América colonizada siempre produjo para un mercado que ya era capitalista. De ahí que su desarrollo social no haya dado los frutos políticos que se esperaban desde el modelo europeo y, por ello, el desfase entre realidad social y formas constitucionales importadas.

Tampoco son típicas, en este orden, las dictaduras terroristas que aparecen y retornan. Paz rechaza, con justicia, la etiqueta de «fascismo dependiente» o «neofascismo» que se suele aplicar a estos regímenes. Sólo tienen de fascistas el terrorismo policial o paramilitar, pero no el sustento sociopolítico. No hay una política corporativa ni un dirigismo orientado hacia el capitalismo de Estado clásico, sino, por el contrario, un hiperliberismo económico de mercado. No hay partido único, jefe carismático ni populismo de derecha. Por otra parte, entre las satrapías centroamericanas y la tecnocracia militar brasileña hay tanta distancia que las similitudes se tornan difíciles. Tal vez la única aproximación auténtica al fascismo en América Latina haya sido la del peronismo en la etapa Isabel-López Rega, pues se trataba de ensayar un terrorismo blanco unido a un movimiento de masas para reprimir a los sectores radicalizados de la población.

En otro sentido, los casos del primer Perón, Alvarado en Perú y Torres en Bolivia inclinan la caracterización de estas experiencias de gobierno militar hacia el campo del nacionalismo radicalizado (también de modelo mejicano, si se piensa en Cárdenas y Calles).

«América Latina —dice Paz— es un continente de retóricos y de violentos, dos formas de la soberbia y dos maneras de ignorar la realidad.» El último rasgo latinoamericano que le interesa abordar es este, actual, de una generalizada y como fetichizada devoción por la violencia.

La violencia de grupos radicalizados de la pequeña burguesía o las clases medias latinoamericanas, generalmente de profesiones intelectuales, es vista por Paz como un estallido desesperado de nuevo idealismo político, elevado a categoría de religión que no osa decir su nombre. Es, además, o en la raíz de estas actitudes, un síntoma de crisis en el seno del pensamiento revolucionario. Si el cambio social revolucionario no es posible objetivamente, bastaría con desencadenar una situación revolucionaria como si las condiciones estuvieran dadas. Proyectada sobre la realidad, esta actitud crearía la situación revolucionaria, en un episodio de idealismo voluntarista. Los violentos actúan como la vanguardia de una masa revolucionaria, pero les falta la retaguardia. «Más que una distancia revolucionaria son una excepción nihilista.» Los guerrilleros «transforman sus obsesiones y fantasmas personales en fantasías ideológicas en las que el fin del mundo asume la forma paradójjica de una revolución proletaria sin proletariado».

Paz compara la desesperación violenta de hoy, formulada con un discurso ideológico de izquierda, a la situación de los jóvenes fascistas de la década anterior a la segunda guerra mundial, radicalizados hacia la derecha y con similar actitud «revolucionaria» ante la «normalidad institucional» de la democracia burguesa. La misma desesperación, la misma inseguridad psicológica, la misma tendencia inconsciente al suicidio. De hecho, en la Argentina, todo un sector de la guerrilla urbana surgió del nacionalismo católico con connotaciones fascistas, y en cuanto al lenguaje empleado, no debe olvidarse que el fascismo suele expresarse en unas fórmulas pseudosocialistas y «antiburguesas» que llaman a equívoco.

La diferencia, esencial y fatal, está en que mientras existía un lazo orgánico entre las ideologías fascistas y la pequeña burguesía desesperada de los treinta, no la hay entre ésta y el socialismo. La «guerra popular» sin participación de masa popular, se transforma en un suicidio catastrófico y colectivo, en que las fuerzas guerrilleras, políticamente aisladas, son aniquiladas por un enemigo sin mayores escrúpulos, tras el cual pasan a primer plano las fuerzas más retrógradas de la sociedad.

> «El recurso a la violencia no es una posibilidad real de la izquierda (la única violencia de los doctrinarios sin seso es la violencia verbal o el terrorismo suicida), sino de la derecha.»

Ideológicamente, Paz encuadra el guerrillerismo latinoamericano en la tendencia que Marx y Engels caracterizaron como «blanquismo», o sea, una política pro-obrera sin obreros, el ejercicio de una violencia que no surge orgánicamente de las asociaciones formadas por la clase trabajadora y que produce una emergencia de impulsos destructivos: agresión y suicidio. La revolución obrera sin obreros es el primer paso hacia la dictadura. «La ideología de los latinoamericanos es un blanquismo que se ignora. Pero más bien se trata de una lectura terrorista del marxismo.»

Paz no extrae consecuencias de su análisis, aunque esboza su simpatía por una sociedad pluralista, en que el socialismo y las libertades de la ilustración y la filosofía liberal coexistan. Algo así como la socialdemocracia de los países industriales de Europa. Siguiendo su lógica cabría preguntarse cuáles son las reales posibilidades latinoamericanas de tal sistema, toda vez que faltan en el continente una tradición socialista democrática y el *welfare state,* que suele soportar económicamente la fiesta de las libertades civilizadas.

La historia

Al principio dije que *El ogro filantrópico* implicaba cerrar el ciclo abierto por *El laberinto de la soledad.* También se advierte el hecho en el aprovechamiento teórico que Paz extrae de sus reflexiones. Si aquel libro se imbricaba en la tradición del historicismo latinoamericano que se reclamaba de Spengler, Jung y Mircea Eliade, éste reclama otra epistemología de la historia, a la cual trata de responder Paz. No hay duda de que en él han influido no solamente sus lecturas marxistas, sino también el movimiento de investigación en el campo de la historia de las ideas que impulsó en Méjico don José Gaos, y al cual pertenecen investigadores como O'Gorman, el citado Zea y Luis Villoro.

La paradoja del historiador es, para Paz, que busca la precisión de la ciencia y produce un discurso, más saber que sabiduría, que tiene un talante literario, narrativo, concreto. La historia viene a ser, de este modo, como el lugar geométrico intermedio entre la ciencia y la poesía. No es un saber cuantitativo, aunque es cognoscitivo. No hay leyes históricas que descubrir, como hay leyes físicas, y, sin embargo, hay recurrencias y unidades discernibles. Por otra parte, la posición del sujeto respecto al discurso de la historia tampoco es equiparable a la del sujeto en el discurso puramente científico. «El hombre no solamente es un objeto o un sujeto de la historia, sino que él mismo es la historia, él es los cambios.»

La fórmula sintética sería ésta: el historiador opera con series de acontecimientos que no ocurren fuera de él, que son casos particulares y hechos irrepetibles (lo absolutamente concreto de la historia), y que para ser inteligidos, deben ser reducidos a tendencias y corrientes.

Paz, sin perder los estribos ni renunciar a la racionalidad en la convencional fuga hacia Oriente y un rechazo asqueado por la historia, pide una vuelta a la sensatez, renunciando, por parte del historiador, a todo poder de predicción. Asistimos a la quiebra de las diversas y encontradas profecías del siglo XIX, lo cual no invalida totalmente a quienes las profirieron, sino al arte profético en sí mismo. Un momento de exigida observación no viene mal antes de seguir repitiendo que la historia marcha segura hacia el socialismo o el Punto Omega Cristo, y antes de caer desesperadamente en el viejo aforismo nihilista: la historia es un cuento narrado por un loco y no tiene sentido, sino ruido y furor.

Para el ejercicio de este *ostinato rigore,* Paz reclama una situación de dorada marginalidad, en la cual el escritor ejerza el viejo oficio de criticar—es decir: de alejar, de considerar provisoriamente extraños—la moral, los poderes, las instituciones sociales.

> «La literatura moderna no demuestra ni predica ni razona; sus métodos son otros: describe, expresa, revela, descubre, expone, es decir, pone a la vista las realidades reales y las no menos reales irrealidades de que están hechos el mundo y los hombres.»

En el fondo, vuelve Paz a reivindicar al pensador ilustrado del XVIII, el que parte de su facultad profana de razonar para entender el mundo y su propia razón como algo también mundano. Lo opuesto al moralista y al creyente: el que sabe precisamente porque no cree. Solitario y francotirador, su empresa no remite a ninguna organización ni admite ninguna disciplina gregaria. Aún más: es probable que su oposicionismo sistemático, su natación contra la corriente, lo condenen a cierta impopularidad persistente. A partir de esto, el escritor debe buscar que los demás participen de sus hallazgos. No para reunirlos, sino para hablarles personalizadamente. No para convencerlos ni adoctrinarlos, sino para lograr aquella participación. He aquí el párrafo clave:

> «La palabra del escritor tiene fuerza porque brota de una situación de no-fuerza. No habla desde el Palacio Nacional, la tribuna popular o las oficinas del Comité Central: habla desde su cuarto. No habla en nombre de la nación, la clase obrera, la gleba, las minorías étnicas, los partidos. Ni siquiera habla en nombre de sí mismo: lo primero que hace un escritor verdadero es dudar de su propia existencia. La literatura comienza cuando alguien se pregunta: ¿quién habla en mí cuando hablo?»

Este escritor irrepresentativo, menos que un individuo, mero vehículo de un lenguaje que busca la participación, acaso se vea tentado por los demonios del individualismo. Paz los enfrentará, como ha enfrentado, con sostenida lucidez, otros muchos demonios. Tal vez el estado ideal del escritor sea el de una constante problematicidad, en un planteamiento incesante de problemas sin solución alguna. La definición del espacio donde las soluciones tendrán lugar. Es claro que la misma marginalidad dorada propuesta es problemática. Porque no es la clásica marginalidad decimonónica del escritor tabernario y *clochard,* sino la del «cuarto propio» que alguien debe financiar. He allí de lo que se ocupará Octavio Paz en algún texto próximo.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 «B». MADRID-24).*

SOBRE LOS MULTIPLES SIGNIFICADOS DE "GRAN SOL", NOVELA ESPAÑOLA DEL MAR

En el verano de 1955, recién cumplidos los treinta años, Ignacio Aldecoa se desplazó desde Madrid a Santander con el propósito de sacar la cartilla de navegante, que le permitiera embarcar como tripulante en uno de dos barcos destinados a la zona de pesca en el Atlántico conocida por el nombre de Gran Sol [1]. El viaje, que duró del 25 de julio al 18 de agosto, le inspiró a escribir *Gran Sol,* su tercera novela.

Cuando se publicó a finales de 1957, la obra tuvo un gran éxito crítico, y con ella ganó Aldecoa el Premio de la Crítica del mismo año y el de la Virgen del Carmen de 1958, lo que no obstó para que algunos comentaristas entendieran mal la novela. Así, J. Villa Pastur empezó su reseña con la pregunta: «¿En realidad este libro se puede considerar como una novela?», e Ignacio Zumalde terminó su corto estudio con la siguiente afirmación: «No llega a ser novela..., se queda en un hermoso reportaje» [2]. Las lecturas de otros críticos, como Lorenzo Gomis, Baltasar Porcel Pujol y Melchor Fernández Almagro, fueron más acertadas [3]. Fernández Almagro supo corregir el error de un enfoque pobre-

---

[1] Se comenta el viaje en *Pensamiento alavés,* Vitoria, 30 de agosto de 1955, bajo el título: «Ignacio Aldecoa viaja y escribe. Para ambientarse fue a Gran Sol como un marinero más». CARLOS LUIS ALVAREZ recogió la siguiente declaración de ALDECOA en *Blanco y Negro,* 1 de marzo de 1958: «Embarqué en Gijón para un mes. Naturalmente puse en regla mis papeles». Josefin Rodríguez de Aldecoa afirma, sin embargo, que su marido embarcó en Santander.

[2] VILLA PASTUR: «Reseña de *Gran Sol*», *Archivum,* VII, núms. 1, 2 y 3, enero-diciembre 1957, página 358; ZUMALDE: «Reseña de *Gran Sol*», *Nuestro Tiempo,* núm. 45, marzo 1958, pág. 384.

[3] LORENZO GOMIS: «Pesca de altura. *Gran Sol* de Ignacio Aldecoa», *El ciervo,* año VII, número 63, marzo 1958, pág. 6; PORCEL PUJOL: «Una novela del mar», *Papeles de Son Armadans,* IX, núm. 26, mayo 1958, págs. 235-236; FERNÁNDEZ ALMAGRO: «*Gran Sol* por Ignacio Aldecoa», *ABC,* 8 de febrero de 1958, pág. 71.

mente realista de la novela y defendió su valor literario aconsejando se excluyera el vocablo «documental» de cualquier discusión sobre ella. El mismo Aldecoa daría una prueba clarísima de sus intenciones al protestar que «una crítica maliciosa definió *Gran Sol* como documental» [4], lo cual indica que en su novela lo que importa no es tanto lo real como lo verosímil.

En los años que han seguido a la publicación de la primera edición, se ha profundizado el conocimiento crítico de *Gran Sol.* En 1970, Gonzalo Sobejano propuso un enfoque épico del libro, en el cual encontraba «motivos míticos de gran poder sugestivo» [5]. Dos años después, Manuel García Viñó ensalzó la denuncia de la explotación y de las condiciones de trabajo del pescador de altura en los barcos españoles, y subrayó el carácter épico de los enfrentamientos que se describen entre el hombre y la Naturaleza y el hombre y el destino [6]. Las interpretaciones más recientes, debidas a Fernando Arrojo y Jack B. Jelinski, desarrollan los conceptos de mito y epopeya. Arrojo aborda estos temas: el viaje como búsqueda y aventura, la lucha heroica del hombre contra los elementos y el azar y el lazo religioso que une al pescador con el mar [7]. Para Jelinski, la novela formula una visión personal de la existencia humana: la lucha trágica entre el hombre y el mar forma parte de un esquema de violencia que afecta a la vida humana y a la Naturaleza entera [8].

La opinión crítica de *Gran Sol,* por tanto, ha ido cobrando mayor sutileza y diversidad. No obstante, todavía queda por realizar un examen comprensivo de la obra, que aún continúa llamando la atención a causa de sus múltiples significados y de la riqueza simbólica que encierra. Para llegar a una apreciación más justa de *Gran Sol,* se ha estructurado este artículo de la forma siguiente: en primer lugar, se hace un resumen analítico de la acción de la novela, que pone de manifiesto la fuerza motriz del argumento; a continuación, se explican los principales elementos simbólicos y míticos del libro y se estudia el desdoblamiento narrativo, aspecto clave de la técnica narrativa de Aldecoa, y, por último, se relaciona *Gran Sol* con otras obras maestras de la literatura del mar.

---

[4] Véase la entrevista publicada en *El Día,* Santa Cruz de Tenerife, 4 de marzo, 1961, pág. 7.

[5] GONZALO SOBEJANO: *Novela española de nuestro tiempo,* Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, pág. 302.

[6] GARCÍA VIÑÓ: *Ignacio Aldecoa,* Madrid, Epesa, 1972, págs. 109-129. Las circunstancias laborales de los marineros siguen siendo un tema de actualidad, tratado por PEDRO F. COCERO: «¿Quién explota el Gran Sol?», en *Triunfo,* núm. 680, 2 de febrero de 1976, págs. 40-41.

[7] FERNANDO ARROJO: «El papel del mar en *Gran Sol:* Realidad y símbolo», en *Ignacio Aldecoa A Collection of Critical Essays,* ed. Ricardo Landeira y Carlos Mellizo, Laramie, The University of Wyoming Press, 1977, págs. 29-40.

[8] JACK B. JELINSKI: «Ignacio Aldecoa—A Forgotten Master. A Critical Re-examination of *Gran Sol*», en *Ignacio Aldecoa A Collection of Critical Essays,* págs. 41-48.

I

Las primeras escenas de *Gran Sol* describen los preparativos a bordo de dos barcos, el *Uro* y el *Aril,* amarrados en algún puerto no identificado de la costa cantábrica. Al final del primer capítulo los barcos van saliendo ya hacia alta mar, y sus tripulantes tienen que adaptarse pronto a una doble rutina de trabajo y de «ocio forzado» [9]. La monotonía se rompe cuando en el tercer día de viaje los barcos echan las redes (capítulo 4), y el patrón de pesca del *Aril,* Simón Orozco, manda a dos tripulantes rajar un escualo, o «caila», con gamos (capítulo 5). En el capítulo 6 tiene lugar un pequeño accidente en el *Aril,* al engancharse la red en la hélice. Se efectúan reparaciones al día siguiente cuando los barcos atracan en el puerto de Bantry, en el suroeste de Irlanda. Han pasado siete días desde que salieron de España. El libro se divide ahora en dos partes simétricas.

La narrativa de la segunda parte es una mezcla de elementos de monotonía y dramatismo. La vida a bordo consiste en «el cansancio, el aburrimiento, la vaciedad de siempre» (pág. 159), hasta que ambos barcos echan las redes. En el capítulo 10, Simón Orozco ordena otro ataque contra una «caila». En el 11 ocurre un grave accidente mientras los tripulantes del *Aril* realizan una maniobra: Simón Orozco es aplastado contra la amura del barco por la red cargada, que amenaza con caer sobre Macario Martín, el cocinero. Simón muere después de muchas horas de agonía y queda enterrado en Bantry, «en un rincón del cementerio al que llegaba el viento del Norte» (pág. 201). En la última escena de la novela, el *Uro* y el *Aril* se van alejando de la costa irlandesa rumbo a España, en la etapa final de un viaje que ha durado unos dieciséis o diecisiete días.

Según este resumen, la acción es escueta y sencilla. Contra un fondo de monotonía se destacan dos series de tres sucesos: recogida de la pesca, encuentro con una «caila» y accidente. Aldecoa reduce a un mínimo el número de acontecimientos dramáticos en una obra que algunos comentaristas han interpretado como «una épica de la vulgaridad» en la vida del marinero o como un cuadro neo-costumbrista de esa profesión [10]. No sorprende el que un escritor que se declaraba en contra de los tópicos literarios haya prescindido de elementos fabulescos y espectaculares [11],

---

[9] IGNACIO ALDECOA: *Gran Sol,* 3.ª ed., Barcelona, Noguer, 1969, pág. 75. De aquí en adelante se cita según esta edición, señalando entre paréntesis el número de la página.

[10] JULIO MARTÍNEZ DE LA ROSA: «Notas para un estudio sobre Ignacio Aldecoa», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 241, enero 1970, pág. 195.

[11] ANÓNIMO: «Ignacio Aldecoa: programa para largo», *Destino,* núm. 956, 3 de diciembre de 1955, pág. 37. Consúltese también MIGUEL DE SANTIAGO: «Ignacio Aldecoa: una historia partida. Entrevista con Josefina Rodríguez», *La Estafeta Literaria,* núm. 578, 15 de diciembre de 1975, página 8.

prefiriendo describir los detalles íntimos y frecuentemente aburridos de la experiencia del marinero. Entonces se puede argüir que *Gran Sol* es una crónica de la intrahistoria marítima, en la cual lo nimio prevalece sobre lo espectacular. El carácter escueto de la acción se entiende como consecuencia del deseo del autor de captar una realidad que no es necesariamente dramática en sí.

Tal interpretación, no obstante, implica dos suposiciones erróneas en lo que toca a la trama y a los personajes de la novela. Se ha expresado la idea de que la estructura narrativa de *Gran Sol* no es sino un molde en el que los acontecimientos, por representativos, carecen de significación propia. Ricardo Senabre acierta sólo a medias al afirmar que en *Gran Sol* no ocurre nada importante [12], puesto que la novela termina con la muerte de Simón Orozco. Fernández Almagro ve esta muerte como un elemento de la trama y nada más [13]; según la opinión de Villa Pastur, «sobra el accidente final con la muerte del patrón de pesca» [14]. A nuestro juicio, yerran los que sostienen este punto de vista, así como los que niegan la diferenciación de los personajes de la novela. Otto Fischer y García Viñó consideran *Gran Sol* como novela de protagonista colectivo [15], pero está claro para nosotros que Simón Orozco destaca como personaje y su muerte tiene un significado intencional dentro del mundo ficticio creado en *Gran Sol*.

Si se lee la novela prestando especial interés al papel desempeñado por Simón Orozco, se descubre que es un hombre «hosco y violento» (página 62), impaciente e impetuoso, que se deprime y se enfada repentinamente. Así, en el primer diálogo de la novela tiene que dominar su «irritación» ante el hecho de que Domingo Ventura está retrasando la salida del barco. En un pasaje simbólico del libro aparece como alguien que está dispuesto a jugarse la vida:

> Simón Orozco, echado en su litera, calculaba la moneda que lleva cada ola, si salía cara, si salía cruz; calculaba de la rosa de vientos como en una ruleta, y dejaba su opinión en su rolar (pág. 46).

De manera que el patrón, quien en teoría es el responsable del barco y de la tripulación, es irresponsable. Los episodios en que manda atacar a la «caila» se ven ahora bajo otra perspectiva: Simón siente nada menos que un odio incontrolable en contra de este bicho, un odio que les

---

12 SENABRE: «La obra narrativa de Ignacio Aldecoa», *Papeles de Son Armadans*, XV, núm. 166 (1970), pág. 13.

13 FERNÁNDEZ ALMAGRO: «*Gran Sol* por Ignacio Aldecoa», pág. 71.

14 VILLA PASTUR: «Reseña de *Gran Sol*», pág. 359.

15 FISCHER: *La tragedia humilde en la narrativa de Ignacic Aldecoa*. Tesis doctoral, Universidad de Miami, 1971, págs. 50-53; GARCÍA VIÑÓ: *Ignacio Aldecoa*, págs. 113-114.

parece censurable a los tripulantes. En la primera ocasión, Macario Martín se pregunta: «¿Qué le habrá hecho ese pobre animal al patrón?» (página 90), y en la segunda, Manuel Espina se refiere a «esta chaladura que tiene el señor Simón a las 'cailas'» (pág. 173). Se termina por considerar al patrón «silencioso y preocupado» (pág. 87), como víctima de los defectos de su personalidad y de sus obsesiones. Es obstinado y arriesgado, y hay que entender su muerte como un castigo merecido.

Gran Sol, por tanto, entra en la categoría de fábula con moraleja, de novela ejemplar. Llaman la atención las situaciones límite a las que tienen que acomodarse los personajes, y se señala hasta dónde pueden llegar la influencia humana y el poder del destino. La observación de Aldecoa en el prólogo a una traducción de *La isla del tesoro* se puede aplicar a su propia novela: «Obvio es decir que es fábula con moraleja y que a ella le conviene la sentencia de G. K. Chesterton: 'La aventura puede ser loca; el aventurero, no'» [16].

El argumento de esta «novela ejemplar» parece corresponder al esquema moral de la civilización occidental, tal como se manifiesta en la tragedia griega y la doctrina cristiana. Quien se enfrenta a los dioses o rechaza la ley de Dios las tiene que pagar. El destino de Simón Orozco se ajusta a este patrón, a pesar de que en el momento de su muerte se sacrifica para salvar a Macario Martín:

> Simón Orozco miraba a lo alto del palo de proa.
> —Cuidado!—gritó.
> Saltó sobre la tapa de regala y se asió a las mallas intentando atraer la gran masa que amenazaba en su caída a Macario Martín (pág. 179).

Pablo Borau interpreta la muerte de Simón como «un arranque generoso» [17], lo cual parece confirmado por la narrativa. Después del accidente, el patrón se vuelve humilde y estoico, aceptando que «los accidentes ocurren por nuestra culpa» (pág. 182). La última orden que da a la tripulación, que hagan capa durante una tormenta, indica su admirable abnegación, puesto que cuanto más tarden en llegar a la costa irlandesa, tanto más peligro corre su vida. Es aquí donde el carácter de Simón Orozco adquiere una dimensión heroica, no admitida por Julio Martínez de la Rosa: «Los personajes de *Gran Sol* no son héroes y carecen de esa cosa especial que llevan en su interior los seres de ficción cuando se enfrentan con grandes hechos» [18].

De ahí la conclusión de que Simón reconoce y trata de compensar

---

[16] Jules Verne: *Escuela de Robinsones,* trad. Luis Alba de la Cuesta, pról. de Ignacio Aldecoa, Barcelona, Salvat, 1969, pág. 13.

[17] Pablo Borau: *El existencialismo en la novela de Ignacio Aldecoa,* Zaragoza, Talleres Gráficos La Editorial, 1974, pág. 149.

[18] Julio Martínez de la Rosa: «Notas para un estudio sobre Ignacio Aldecoa», pág. 194.

los errores de su conducta arrepintiéndose conforme a la doctrina cristiana. Queda por resolver, sin embargo, un enigma sutil y hasta ahora inexplorado: la relación entre Simón y Macario. A los dos hombres les une una estructura ambigua fundada en los conceptos «matar» y «morir»/«muerte». Macario Martín lleva el apodo de *Matao* porque usa el vocablo «matar» constantemente, en un sentido más frecuentemente figurativo que literal. Se vanagloria de su habilidad con las mujeres: «Yo todavía estoy que mato muchas más que vosotros» (pág. 58), o se queja de posibles dificultades: «Hay que asegurarse una noche de farra porque si no estamos *mataos*» (pág. 87). En los momentos de descanso se divierte matando moscas, y en muchas conversaciones recurre a expresiones relacionadas con la muerte. Persona de mal carácter, se le conoce por sus «repentes matones» (pág. 55) y por las borracheras que coge. En una ocasión se comportó de tal forma que «el señor Simón lo mataba» (pág. 35), y el patrón le advierte al principio del viaje que le volverá a castigar, es decir, «matar», si causa más problemas. Efectivamente, Macario se emborracha en Bantry y se pelea con Joaquín Sas, pero no es él, sino Simón quien se muere.

Parece injusto el que Simón salve la vida a Macario, cuya conducta es reprobable y cuyo nombre le señala como víctima potencial de la muerte, como demuestra la equivocación sugestiva de O'Halloran en Bantry al llamarlo «muerto» (pág. 113). Es también irónico el que Macario determine el destino de Simón. En efecto, se trata de un mecanismo del destino, tal como el mismo Macario lo intuye al expresar una misteriosa visión personal de la vida y de la muerte. Macario cree que por muy cuidadoso que sea un hombre en la vida, «hay siempre otro que te está esperando; resulta que aunque no te des cuenta ahorras para él. Es el que te mata, bien *matao*» (pág. 23). En otra sentencia profética dice: «Si te descuidas, el *matao* eres tú» (pág. 19). Esta visión enigmática de la existencia queda reflejada en la trama de *Gran Sol* cuando Simón Orozco muere como víctima de un accidente que el destino tenía reservado para Macario Martín.

Según unas declaraciones de Ignacio Aldecoa: «Es claro que mis libros responden a mi concepción de la vida y de la muerte»[19]. En toda su obra da a entender que el destino humano queda determinado por accidentes y el azar, con el resultado de que la vida es, a fin de cuentas, una jugada o una apuesta contra la suerte. La libertad del individuo está limitada por fuerzas arbitrarias de la Naturaleza y de la sociedad, y por convenciones morales que operan de un modo gratuito, como demuestra el ejemplo de *Gran Sol*, donde Simón, a pesar de los defectos de su

---

[19] 'B': «Preguntas a Ignacio Aldecoa», *Indice de artes y letras*, núm. 132, diciembre 1959, página 4.

conducta, las paga por Macario. Esta idea heterodoxa de un castigo que se recibe por una culpa ajena subraya la índole secular de la concepción vital de Aldecoa.

II

Considerada *Gran Sol* como fábula con moraleja y como formulación de un *Weltanschauung* particular, hay que tener en cuenta la presencia de elementos simbólicos y míticos en la novela. El mismo autor afirmó que había «cierto oscuro simbolismo» en *Gran Sol*[20]. Dados los múltiples significados del libro, sería harto imprudente buscar en él una estructura simbólica de claro perfil. Sin embargo, se pueden identificar varios elementos narrativos que tienen el valor de símbolos. Así, el mar es una fuerza que pone a prueba al hombre, es su adversario en una lucha trascendental. Lejos de la tierra, el hombre se encuentra como ante el destino y se da cuenta de que «la mar tiene su ley» (pág. 184), y que la debe respetar. La moral humana se subordina entonces a la ley natural de la supervivencia, y el hombre se pone al nivel de las criaturas del mar. El mar de *Gran Sol* parece una escena de muerte continua, donde los peces se alimentan unos de otros o viven como parásitos. Los escualos son especialmente terribles: además de alimentarse de «los desperdicios de la redada» (pág. 173), están «al acecho del descuido de un marinero con la boca entreabierta, con la boca de tres filas de dientes móviles, con la boca de muerte». La «caila», «del clan de los grandes escualos» (pág. 83), es un bicho que le infunde pavor y odio a Simón Orozco. En una escena terrible del capítulo 5 se relata un ataque contra una «caila», en que ésta recibe unas sangrientas heridas con los gamos, y se revuelve al instante: «Como una tentación, como una mala tentación, volvió la 'caila' al costado del barco, rodeada de su clan excitado por la sangre fraterna» (pág. 91). La «caila» tiene una función especialmente significativa en el plano simbólico de la obra, puesto que representa la destrucción entre animales de la misma especie. Simboliza, por tanto, la relación entre Macario Martín, llamado «el pez viejo» en un instante figurativo de la narración (pág. 19), y Simón Orozco.

Si se tiene en cuenta el valor metafórico del tema del «alimento» en *Gran Sol*, entonces se percibe una importancia especial en el hecho de que Macario sea cocinero. El es el encargado de dar de comer a la tripulación, pero se alimenta, en sentido figurativo, de la vida del patrón.

---

[20] Véase el artículo de JULIO TRENAS: «Así trabaja Ignacio Aldecoa», *Pueblo*, 5 de octubre de 1957, pág. 11.

El siniestro papel que desempeña en la acción de la novela está ilustrado en unas ambiguas palabras que pronuncia al servir una paella: «Al colocar la marmita en la mesa de la cocina, dijo solemnemente: Apetito de muertos» (pág. 107). En el capítulo 9 prepara otra comida, a base de pájaros, que también tiene un significado simbólico. Comenta el narrador:

> Los pájaros sacrificados, que vivos no cabían en el cielo, cupieron muertos en la marmita. La observación se debía a Macario Martín, que había dicho: «Al que la mar le está estrecha de vivo, de muerto le viene más que ancha» (pág. 158).

Esta escena se relaciona con otras dos de los capítulos 3 y 11, respectivamente. En la primera, se describe como:

> Simón Orozco ha encontrado asiento junto a la chimenea, cancha breve del espardel en un cajón—*Canadian Dry*—que salió una vez prendido en el arrastre y que ha servido de jaula a una paloma anillada hasta que se la merendó Macario Martín (pág. 54).

La escena es una prefiguración de la muerte de Simón, donde vuelve a aparecer el tema del pájaro sacrificado. En su agonía, «una voz estertorosa abrió los apretados labios del patrón de pesca, agotó las fuerzas de dolor que la produjeron y cayó, como si de un pájaro muerto se tratase...» (pág. 183). De esta forma, mediante el uso de los elementos figurativos: mar, pez, parásito, alimento y pájaro sacrificado, Aldecoa logra dotar *Gran Sol* de un trasfondo simbólico de gran poder sugestivo.

Las referencias a pájaros de mar, como los petreles o el arrendote, sirven también para expresar toda una mitología del mar. No obstante, la dimensión mítica de *Gran Sol* se debe no tanto a ese folklore como a fuentes cristianas, sobre todo a la Biblia. Varios críticos se han fijado en el uso que hace Aldecoa de una cita de San Lucas como lema introductorio de *Gran Sol*. Se ha comentado también el hecho de que los marineros del *Aril* sean doce, como los discípulos de Cristo [21]. De ahí la resonancia inquietante de la declaración de Simón Orozco, quien afirma: «Yo he visto irse un barco con doce hombres, sin mala mar, a ver a los angelitos con escamas, dentro de una bahía» (pág. 106). El mismo Simón se relaciona por su nombre con Simón Pedro, cuyo carácter impetuoso le sirve de modelo. Así, por una parte, el sistema de analogías con la Biblia pone de relieve el propósito ejemplar de *Gran Sol*. Por otra, logra convertir la experiencia de los marineros, y de

[21] Por ejemplo, FERNANDO ARROJO: «El papel del mar en *Gran Sol:* Realidad y símbolo», páginas 33-34.

Simón y Macario en particular, en algo universal y representativo. Por ejemplo, se narra la primera faena de arrastre como algo más allá de cualquier contexto temporal y geográfico:

> El viento norte amaga. El viento norte avisa. El rumor de las olas es el rumor de las multitudes. El ruido de las olas es el ruido de los cataclismos prehistóricos, del cataclismo bíblico. Las olas hacían ya ruido y el viento norte estaba golpeando. Llevaban cuatro horas de arrastre cuando Simón Orozco ordenó por la radio la recogida de la red (pág. 101).

En *Gran Sol,* como habrá de hacer en *Parte de una historia,* Aldecoa prescinde en todo lo posible de datos específicos sobre tiempo y lugar que tanto abundan en sus primeras dos novelas. Evoca personajes y experiencias arquetípicas contra el fondo sin límite del mar, y así se sirve del género tradicionalmente simbólico de la novela del mar para comunicar sus reflexiones sobre la existencia humana.

III

En este ensayo sería imposible examinar a fondo la técnica narrativa de *Gran Sol.* Aldecoa no solamente desarrolla el complejo de símbolos ya comentado, sino que también busca constantemente efectos irónicos mediante la prefiguración. Hay otro recurso que nos parece especialmente importante y digno de analizar en esta ocasión, que es el desdoblamiento narrativo, o sea, la práctica de incluir en la narración principal relatos que son copias o reflejos parciales de la misma. Esta estrategia, adoptada en *El fulgor y la sangre, Gran Sol* y *Parte de una historia,* crea un contexto poético en el que es posible examinar procedimientos retóricos y, por vía indirecta, juzgar el propósito y valor de la obra.

En *Gran Sol* algunos miembros de la tripulación se dedican a la lectura de novelas y otros a la narración de historias. Domingo Ventura se entusiasma con «la barata épica de la colección de novelas del Oeste americano» (pág. 53), y Macario Martín cuenta «una historia de un temporal frente a la Estaca de Vares» (pág. 37), aunque queda interrumpido por Paulino Castro, quien, a su vez, narra alguna de las aventuras del cocinero. En otra ocasión, Juan Arenas tiene menos éxito como narrador y termina «herido en su sensibilidad de fabulador poco convincente» (pág. 59). Sin embargo, el que más nos interesa en esta investigación es Venancio Artola, cuyo nombre recuerda, por su asonancia, el de Ignacio Aldecoa. A los tripulantes del *Aril,* Venancio les cuenta dos anécdotas, una acerca de un marinero conocido por «Kepa el marica» y otra relacionada con «un chico pelotari que... se lió con una de Bilbao». Confiesa que, a su modo de ver, Kepa no era marica,

pero había que seguir diciendo que era marica porque si no los demás le podían llamar a uno marica y luego las mozas, si te las llevabas a los rincones, te decían que eras marica o no querían bailar contigo. Lo mejor es decir lo que dicen los demás (pág. 88).

La segunda historia trata de la falta de conciencia del chico pelotari, quien «acabó en el hospital» por no haber atendido a los consejos de su padre y del cura. Los miembros de la tripulación no saben cómo reaccionar ante estas historias. Joaquín Sas protesta que «eso no tiene ni pies ni cabeza. Si eso no es ni verdad ni mentira, ni tiene argumento, ni sustancia, ni nada». Al final, Venancio les explica que «esto que he contado son lo que se llaman parábolas. ¿Tú no has oído nunca parábolas?» (pág. 89).

Las anécdotas que cuenta Venancio Artola contienen un sentido simbólico que hay que desentrañar. Por eso les dice a los que le escuchan: «Voy a contar otra, a ver si la pescáis» (pág. 89). La estrategia y el propósito de Aldecoa aquí aparecen claras: el lector de *Gran Sol* tiene que «pescar» el sentido simbólico de la novela, el cual se encuentra en el argumento moral referente a la personalidad y conducta de Simón Orozco, y en el misterio de la relación entre Simón y Macario. Un último ejemplo de desdoblamiento narrativo subraya la importancia de esta relación. Se trata de la escena que sigue a la muerte del patrón, en la cual Macario, Paulino Castro y otros de la tripulación discuten los preparativos del entierro de Simón sin llegar a ningún acuerdo. Al final de la discusión,

Gato Rojo abrió las manos, abrió el aire como si fuese un libro.
—Macario... (pág. 200).

Un ejemplo tal de este recurso narrativo, realzado por la disposición de las palabras en la página, hace patente la necesidad de leer *Gran Sol* desde una perspectiva simbólica.

IV

A continuación, nos queda conectar *Gran Sol* con una tradición universal de la literatura del mar, en la que se han tratado temas de la moral y del destino por medio de la alegoría y la fábula. En un ensayo titulado «Un mar de historias» [22], Aldecoa se planteó estudiar ciertas obras de autores tales como Defoe, Verne, Salgari, Wyss, Stevenson, Melville, Fenimoore Cooper y Hemingway. En cuanto a escritores es-

[22] IGNACIO ALDECOA: «Un mar de historias», Suplemento literario de *Oficema* (Revista de información de la Oficina Central Marítima), año VII, núm. 77, 19 págs.

pañoles, se refiere a Alvar Núñez Cabeza de Vaca, autor de *Naufragios* y *Comentarios,* y a Pío Baroja, cuyas novelas del mar comentara en otro lugar, en un corto ensayo titulado «Por el mar de un piloto de altura» [23]. *Gran Sol* se puede comparar con varias obras, como, por ejemplo, «En mer», cuento de Maupassant, y «The Rime of the Ancient Mariner», balada de Samuel T. Coleridge, pero los parecidos que tiene con dos libros, *Moby Dick,* de Herman Melville, y *El viejo y el mar,* de Hemingway, son de especial interés y relevancia. Estos parecidos se hallan en la estructura, la temática y el propósito simbólico de las tres novelas. Los tres protagonistas, Simón Orozco, capitán Ahab y Santiago, se enfrentan a la Naturaleza en un combate que terminan perdiendo. Ahab va en busca de la gran ballena, mientras que Simón y Santiago luchan en contra de los escualos. Las acciones de los tres hombres forman parte de lo que el narrador de *Moby Dick,* Ismael, llama «el inmenso programa de la Providencia» [24]. En sus respectivas aventuras han de acomodarse a su destino mediante el ejercicio de su libre albedrío. Hay, además, un fondo de universalidad en sus experiencias: episodios y situaciones tienen un claro valor simbólico, de lo cual Aldecoa estaba evidentemente consciente al decir de *Moby Dick* que «hay caracteres, hay figuras interesantes, pero la aventura es irreal, simbólica, misteriosa y teológica» [25].

El argumento moral de *Gran Sol* tiene antecedentes en *Moby Dick* y *El viejo y el mar.* Los defectos personales de Simón Orozco se pueden comparar con los del capitán Ahab, cuyo carácter maniático, vengativo y soberbio se condena en la novela de Melville. Es igualmente esclarecedor contrastar a Simón Orozco con Santiago, el modesto héroe de la novela corta de Hemingway. Simón se enfrenta con el mar en una actitud de desafío, pero Santiago respeta la ley de la Naturaleza. En su lucha con el inmenso pez, lo admira, le tiene compasión y reconoce que cualquiera de ellos dos puede vencer o matar al otro. Su valentía sin pretensiones, su paciencia y su humildad ponen en perspectiva el carácter inestable, arriesgado e inmoderado de Simón Orozco.

La concepción particular de la vida y del destino humano expresada en *Gran Sol* también recuerda la novela de Melville. En el capítulo 72 de *Moby Dick,* Ismael describe una precaria situación en la cual se encuentra suspendido por la borda del *Pequod* a un extremo de una cuerda, mientras por el otro su compañero indio, Queequeg, se mantiene al nivel del mar descuartizando el cadáver de una ballena. Al darse

---

[23] Ignacio Aldecoa: «Por el mar de un piloto de altura», *Indice de artes y letras,* núms. 70-71, enero-febrero 1954, pág. 28.

[24] Herman Melville: *Moby Dick,* Nueva York y Londres, The New American Library, 1961, página 25. La traducción es mía.

[25] Ignacio Aldecoa: «Un mar de historias», pág. 14.

cuenta que cada uno depende del otro para la supervivencia personal, Ismael repara en lo que llama «la justicia imparcial» de la Providencia:

> Tan profunda y metafísicamente veía la situación en que me encontraba que, mientras me fijaba en lo que hacía Queequeg, llegué a comprender que mi propia individualidad se había fusionado ahora en una sociedad anónima de dos miembros; que mi libre albedrío estaba herido mortalmente; y que el error o la desgracia de otra persona podría causarme—inocente de mí—la destrucción o la muerte inmerecidas. Por consiguiente, me di cuenta que había como un interregno en la Providencia; puesto que en toda su imparcialidad nunca hubiera permitido una injusticia tan grande. Pero, al proseguir con mis razonamientos... me di cuenta que esta situación mía era exactamente la de todo hombre vivo [26].

La filosofía que tiene Macario Martín de la vida como un encuentro en el cual una persona puede morir por otra, está prefigurada en este pasaje de *Moby Dick.*

V

En conclusión, se puede clasificar *Gran Sol* como una novela que continúa la tradición occidental de la literatura del mar, novela llena de matices y sugerencias, a la cual se pueden aplicar la mayoría de las observaciones de Carlos Fuentes en su estudio sobre *Moby Dick:* «Es una gran historia del mar. Un gran reportaje sobre la industria pesquera. Un gran himno a la Naturaleza, al trabajo y a la dignidad humana. Gran obra simbólica acerca de la condición humana» [27].

Dentro del contexto de la novela española de los años 1950, se puede comparar *Gran Sol* con obras tales como *Fiesta al noroeste,* de Ana María Matute, y *Duelo en el paraíso,* de Juan Goytisolo, obras en que un trasfondo mítico o bíblico realza una crítica de la sociedad actual. También se puede equiparar con *El Jarama,* de Rafael Sánchez Ferlosio, como propuso el mismo Aldecoa en unos apuntes sin publicar [28]. Ambas novelas expresan ideas sobre el destino y el mundo animado; desarrollan el tema de la víctima propiciatoria; usan ciertos recursos técnicos, como la prefiguración y el desdoblamiento narrativo, y ostentan un ambicioso planteamiento figurativo.

---

[26] HERMAN MELVILLE: *Moby Dick,* pág. 310. La traducción es mía.

[27] CARLOS FUENTES: «Prometheus Unbound», en *Radical Perspectives in the Arts,* ed. Lee Baxandall, Harmondsworth, Penguin Book Ltd., 1972, pág. 142. La traducción y paráfrasis son mías. La versión original en lengua española está incluida como prólogo a la edición de *Moby Dick* que fue publicada por la Universidad Nacional de Méjico en 1962.

[28] Estos apuntes forman parte de una colección de documentos en el poder de JOSEFINA RODRÍGUEZ DE ALDECOA. Quisiera aprovechar esta oportunidad para reconocer la enorme deuda contraída con JOSEFINA RODRÍGUEZ, quien tanto me ha ayudado en la preparación de mis estudios sobre IGNACIO ALDECOA.

Por lo que se refiere a la trayectoria de Aldecoa como novelista, con *Gran Sol* alcanza una madurez de visión y de expresión que perdurará en el resto de sus escritos. Su concepción del mundo de la Naturaleza y de la sociedad está claramente definida y formulada. Aldecoa demuestra un fino entendimiento de las posibilidades expresivas de la fábula y la parábola, géneros literarios con los cuales había experimentado en el relato primerizo, «Las miserias de un curandero». La novela del mar parece haberle gustado como vehículo de ideas, puesto que vuelve a ella en *Parte de una historia* (1967). El sistema de resonancias míticas es característico de las obras maduras de Aldecoa, y será aprovechado en *Neutral Corner* (1962) y *Parte de una historia.* Las referencias bíblicas tienen una función poética intencional en *Gran Sol:* poner en relieve las ideas del autor acerca de la existencia humana. Otro recurso técnico que desempeña un papel importante es el desdoblamiento narrativo, utilizado aquí con moderación; así se demuestra que Aldecoa ha dado un gran paso adelante desde que escribió *El fulgor y la sangre* (1954), novela viciada por el uso excesivo, a veces mecánico, del desdoblamiento.

Gran Sol, por tanto, merece ser reconocida como una válida contribución de la narrativa española contemporánea a la tradición universal de la literatura del mar, como obra clave en el resurgimiento de la novelística española de los años cincuenta, como etapa decisiva en el desarrollo artístico de Ignacio Aldecoa y como obra literaria de gran valor intrínseco.—*ROBIN FIDDIAN (Department of Spanish and Portuguese. P.O. Box C. University of Texas. AUSTIN, Texas 78712. USA).*

LITERATURA Y CINE EN LATINOAMERICA (I)

¿Enumeración o crítica? Un tema extenso como éste—y poco hollado—implica lo primero, al menos como información necesaria para emprender un análisis más extenso de las relaciones entre la literatura y el cine en los países iberoamericanos que poseen obras significativas en el campo narrativo y una estructura cinematográfica interesada en ellas y con capacidad para reflejarlas. Tres países, casualmente los que poseen desde hace mucho una industria cinematográfica, son los que más asiduamente han recurrido a su literatura como fuente de inspiración temática: Argentina, Brasil y México. A ellos debemos referirnos en primer lugar, sin dejar de advertir, desde el comienzo, que los resultados de esta relación no han sido siempre felices. Más bien lo contrario.

El primer problema a enfrentar ha sido, desde el fondo mismo de la cuestión, el difícil proceso de la armonización entre lenguajes profundamente distintos. Esto es universal y ha aquejado a todas las cinematografías que por necesidades de producción o búsqueda de ideas ajenas han preferido echar mano de obras ilustres o populares para extraer sus esquemas argumentales. Porque, en general, en el arduo trasvase de la materia literaria al «lenguaje de imágenes», lo que se conserva es el entramado de la historia, la anécdota del cuento o la novela, los caracteres de los personajes y las descripciones físicas. Más difícil es—expresivamente imposible—reproducir el estilo y la forma literaria. Por eso, entre otras razones, ha sido siempre más fácil recurrir a la novela decimonónica, cuya abundancia en descripciones lineales e incidentes realistas ofrece mayores oportunidades al adaptador. Esta fuente de argumentos, sin embargo, no implica fidelidad (fidelidad inútil e imposible) a la forma: el cúmulo de incidentes y sucesos que contiene una novela tradicional difícilmente puede comprimirse en el habitual metraje de un film de dos horas. Menos aún su mundo expresivo lleno de alusiones.

Dejando así sentada nuestra opinión sobre las relaciones entre cine y literatura—el primero debe ser capaz de «traducir» sin miedos la esencia y no la forma de la obra literaria con total independencia estilística, sabiendo que un film es otra clave de expresión—podemos pensar en acercarnos a los frutos de esta utilización—a veces mutua—entre dos artes, tal como se ha experimentado en Latinoamérica.

Ante todo, conviene señalar que en ocasiones el recurrir a libros determinados—los que reflejan gestas históricas o describen caracteres vernáculos—ha sido una premisa de ciertos cineastas o aun productores y críticos para inyectar en el cine local «una personalidad nacional» propia e intransferible, que suele faltar. Este recurso, más patriótico que imaginativo, no ha sido, sin embargo, muy frecuente en el cine iberoamericano, sobre todo en sus manifestaciones más industriales, inclinadas al uso de material literario efímero e incluso (como en el caso de Argentina) a recurrir a los clásicos o folletinistas franceses, españoles y hasta rusos... Baste señalar que el *Martín Fierro* sólo llegó al cine, en Argentina, en el año 1968, y en Brasil se ha comenzado a adaptar a Jorge Amado o Guimarães Rosa en la década del sesenta al setenta. Mucho más difícil aún ha sido el acercamiento del cine en plan de literatura contemporánea. Salvo excepciones, las industrias cinematográficas (esto también es universal) sólo recurren al *best-seller* popular-comercial y temen o ignoran la experiencia más avanzada, que, por otra parte, siempre resulta más ardua en su equivalencia expresiva.

El primer acercamiento significativo del cine argentino a la literatura vernácula pertenece al período mudo, con *Amalia,* frondosa novela romántica de José Mármol (1818-1871). Dirigida en 1916 por el dramaturgo Enrique García Velloso, con el concurso, como intérpretes, de miembros de la alta sociedad porteña, se estrenó en función benéfica en el «Colón», el teatro de la ópera... Era, naturalmente, una serie consecutiva de viñetas históricas rodadas en forma ingenua y primitiva. Su valor es, pues, puramente histórico.

Entre los acercamientos tempranos de este cine primitivo figura *Flor de durazno* (1917), basada en una novela de *Hugo Wast* (pseudónimo de Gustavo Martínez Zuviría), que dirigió Francisco Defilippis Novoa. De este escritor prolífico, muy reputado en esa época y autor de numerosos novelones melodramáticos, se filmaron también *Valle negro* y *La casa de los cuervos;* éstas fueron objeto de nuevas versiones en el período sonoro. Una curiosidad de *Flor de durazno* fue introducir en el cine al famoso cantor Carlos Gardel en su primer papel. Pesaba entonces unos 100 kilos... En la misma productora y con el mismo director se rodó una versión (muda, por supuesto) de *Los muertos,* obra teatral del notable dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez. Cabe anotar, en este tiempo difícil del cine mudo, una modesta versión del *Martín Fierro,* protagonizado por Rafael de los Llanos, hacia 1923.

Cuando la producción comienza a consolidarse en el período sonoro (años treinta al cuarenta) puede descubrirse que la contribución de la literatura nacional es escasísima, tanto en clásicos como en autores contemporáneos, que rara vez son llamados a colaborar en libretos originales o adaptaciones propias. En cambio, se descubre con cierta abundancia la adaptación de autores extranjeros, no siempre de primera línea. Una excepción temprana y curiosa (también fallida) es *El linyera,* de Enrique Larreta, que el mismo autor dirige en 1933. Larreta, cuya fama oficial era mayor que sus aptitudes (es el autor de la españolizante *Gloria de don Ramiro),* no pudo vencer el estilo declamatorio de su drama culterano gauchesco, pese a sus pretensiones.

Hemos revisado año por año la esporádica aportación literaria al cine, o sea, contabilizando la producción total de más de cincuenta temporadas de producción, a un promedio global de 30 ó 40 largometrajes anuales. Esta suerte de estadística sugiere reflexiones interesantes. Luego de la participación personal de un escritor contemporáneo (aunque fatalmente arcaico), como Larreta, sólo hallamos dos films que apelan a las fuentes de la literatura valiosa: *Viento norte,* en 1937, y *Prisioneros de la tierra,* en 1939; esto es, en un lapso de nueve años. El

primero, dirigido por Mario Soffici, se inspiraba libremente en pasajes del libro de Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles.* El otro, también de Soffici, adaptaba varios cuentos del gran escritor rioplatense Horacio Quiroga: *Desterrados, El peón, La bofetada* y *Los destiladores de naranjas,* todos pertenecientes a sus ciclos de narraciones de la selva misionera. Con similar inteligencia, Soffici, Ulyses Petit de Murat y Darío Quiroga (hijo del autor, ya fallecido) habían entresacado de varias historias una unidad: la situación trágica del «mensú» (el labrador dedicado al corte de árboles en la selva), explotado hasta la esclavitud por las compañías dedicadas a la tala de bosques para extraer el tanino del quebracho. El resultado fue un film excelente, que señalaba un camino de autenticidad y lúcida elección de temas nacionales.

Ninguna apertura semejante hallamos en la década siguiente, salvo una versión de *El inglés de los güesos* (1940), de Benito Lynch, dirigida por Carlos Hugo Christensen. Podía esperarse, en cambio, un acercamiento de escritores valiosos en la realización de argumentos originales, al fin una función más deseable que la simple adaptación. Pero también pueden contarse con los dedos los escritores que el cine argentino llamó para esta labor, no siempre ejercida con independencia. Pueden citarse, sobre todo en la década del cuarenta, a Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, especializados en comedias modernas, a veces ingeniosas; Ulyses Petit de Murat y Homero Manzi, que escribieron dos obras históricas de mucho éxito: *La guerra gaucha* (1942) y *Su mejor alumno* (1944), y el uruguayo Enrique Amorim. También fueron asiduos libretistas de esta etapa el dramaturgo español Alejandro Casona, Román Gómez Masía y, más esporádicamente, Rafael Alberti.

Las aguas bajan turbias (1952), de Hugo del Carril, con tema similar a *Prisioneros de la tierra,* basada en una novela de Alfredo Varela, fue otra de las excepciones de interés. Anecdóticamente, se puede recordar que el nombre del autor no figuró en los créditos del film porque era de filiación comunista... Ernesto Sábato, con una versión de *El túnel* (León Klimovsky, 1952), y Adolfo Bioy Casares, con su relato *El perjurio de la nieve* (que con el nombre de *El crimen de Oribe* rodaron en 1950 Leopoldo Torres Ríos y su hijo Leopoldo Torres Nilsson, éste en su debut como director), son los primeros nombres de la literatura reciente que figuran en el cine argentino de esos años.

Borges aparece por primera vez en una adaptación de su cuento *Emma Zunz,* que dirige Leopoldo Torres Nilsson en 1954, con el título de *Días de odio,* un intento audaz del primer cineasta argentino que trató de actualizar en forma intelectual los temas del cine. Sin embargo, el resultado fue desparejo. Como nos explicaba Borges recordando aquel film, la primera idea fue hacer un film en episodios con tres rela-

tos. Al quedar solo *Emma Zunz,* la historia se alargó hasta perder equilibrio. Anotaba Borges [1]: «No puede hacerse un film tan largo con ese cuento: a menos que haya tantos ripios que ya quede todo diluido. Pero él se empeñó en que podría filmarse un solo cuento. Claro que con todo puede hacerse un film, si uno lo llena de material ajeno. Por ejemplo: si usted, en un cuento de Poe—que suelen ser bastante tensos—introduce escenas del *Quijote* o de *Crimen y castigo,* digamos, puede hacerse un film larguísimo. Pero no es lo que se busca».

Una objeción de los cineastas a los escritores es que suelen aferrarse a una fidelidad formal a sus libros, sin conocer el «lenguaje cinematográfico». Esto, que suele ser cierto, queda desmentido por la exacta crítica de Borges, que cala con conocimiento del medio en el clásico problema de los trasvases al guión. Curiosamente, el mismo Borges y Adolfo Bioy Casares fueron interesados por una productora cinematográfica para hacer dos guiones originales. Al rechazar los libros el productor, ambos se decidieron a publicarlos en un volumen en 1951. Eran *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes,* que tal vez no tenían una apropiada estructura de guión cinematográfico, pero tenían sobrada imaginación. La pérdida se resolvió, en parte, cuando veinticinco años después Ricardo Luna realizó un film con el primero de los argumentos: *Los orilleros* (1975).

Antes de tratar el período reciente (desde principios de la década del sesenta), cuando los jóvenes recién llegados al cine se acercaron, en parte, a la literatura contemporánea, cabe inventariar someramente el curioso, a veces sorprendente, «gusto» literario de los directores y productores (frecuentemente estos últimos) del período que va desde 1938 a 1957. Las fechas elegidas son algo caprichosas, pero corresponden aproximadamente al auge industrial y artístico del cine argentino (1938-1943); al de una rígida organización industrial, a la manera de Hollywood (1945-1955), y a los primeros años de la crisis, que daría paso a una nueva y difícil renovación (1955-1957).

Babel y el castellano

Una de las primeras incursiones del cine argentino en la literatura mundial tuvo un aspecto entrañable y particular: fue la adaptación de *Bodas de sangre,* de Federico García Lorca, cuando aún estaba fresca la memoria de su asesinato. Lorca era muy conocido en Buenos Aires, donde había estado pocos años antes con enorme repercusión. Margarita

[1] *Ocho escritores por ocho periodistas,* Ed. Timerman, Buenos Aires, 1976. Capítulo III: «Agustín Mahieu: Con Borges frente a Emma Zunz».

Xirgu y su compañía también habían recalado en esta ciudad, donde representaron frecuentemente las piezas de Lorca, hasta culminar con el estreno mundial de *La casa de Bernarda Alba* en 1945 (en el teatro «Avenida») por la misma Margarita Xirgu.

En 1938, el dramaturgo Edmundo Guibourg dirigió un film que reproducía, con fidelidad algo excesivamente teatral, las *Bodas de sangre*. El reparto era el mismo que la representaba en Buenos Aires: Margarita Xirgu, Pedro López Lagar, Amelia de la Torre, Helena Cortesina, Eloísa Vigo, Amalia Sánchez Ariño, Enrique Diosdado y Alberto Contreras. La adaptación era del mismo Guibourg; la música, de Juan José Castro (que años después desarrolló en su ópera homónima), y la escenografía, de Rodolfo Franco. El estreno se produjo el 16 de noviembre de 1938.

En esta época, la colaboración de artistas y escritores españoles emigrados fue considerable, ya sea como técnicos o libretistas o como autores y adaptadores. Pueden contarse *Canción de cuna* (1939), de Gregorio Martínez Sierra, dirigida por él mismo, con Catalina Bárcena como protagonista; un *Capitán Veneno,* con Luis Sandrini, donde la obra de Alarcón estaba adaptada por Enrique Amorim y Román Gómez Masía; numerosas películas producidas por Benito Perojo, algunas protagonizadas por Imperio Argentina, y especialmente *La dama duende* (1945), una de las más logradas películas «españolas» del cine argentino, que dirigió Luis Saslavsky. Esta merece mayores pormenores. Era una versión libre de la comedia de Calderón de la Barca, adaptada por Rafael Alberti y María Teresa León. A excepción de la protagonista, Delia Garcés, la mayoría de los intérpretes eran españoles: Antonia Herrero, Enrique Diosdado, Manuel Collado, Amalia Sánchez Ariño, Ernesto Vilches, Andrés Mejuto, Helena Cortesina, Alberto Contreras y Fráncisco López Silva, entre otros. También eran españoles el fotógrafo, José María Beltrán; el escenógrafo, Gori Muñoz, y el músico, Julián Bautista.

Saslavsky puso en el film su minucioso sentido estético. Decorados, trajes y muebles fueron diseñados especialmente; las composiciones del encuadre reproducían a menudo cuadros famosos (Goya, Velázquez), y toda esta costosa evocación de la España dieciochesca combinaba buen gusto y cierto estatismo. Fue lo que ahora se llamaría una «superproducción», cuya exactitud histórica y la inteligente adaptación de la trama calderoniana superaba, sin duda, el cine histórico que se hizo en Madrid durante el franquismo. Por otra parte, el homenaje a España que involucraba el film se convertía, por la presencia de sus artistas, en una adhesión emotiva a los emigrados: «Donde hay un español emigrado—había dicho Saslavsky—está España viviente». Tal vez por eso,

y pese a ser una historia clásica, esta *Dama duende* fue prohibida en el Estado español.

Españoles o argentinos, los guionistas profesionales tuvieron que dedicarse a adaptar a más o menos ilustres escritores europeos: Alphonse Daudet *(Safo, historia de una pasión;* dirección, C. H. Christensen; 1943); Henrik Ibsen *(Casa de muñecas;* dirección, Ernesto Arancibia; adaptación, Alejandro Casona; 1943); Honorato de Balzac *(La piel de zapa;* dirección y adaptación, L. Bayón Herrera; 1943); Stefan Zweig *(Veinticuatro horas en la vida de una mujer;* dirección, Carlos Borcosque; adaptación, E. Walfish, A. Cerretani, T. Demichelli; 1944); Oscar Wilde *(Un marido ideal;* dirección, Luis Bayón Herrera; 1947); Leónidas Andreiev *(El que recibe las bofetadas;* dirección, Boris Hardy; adaptación, Alejandro Casona); Gastón Leroux *(El misterio del cuarto amarillo;* dirección, Julio Saraceni; 1947); August Strindberg *(El pecado de Julia,* o sea, «Fröken Julie»; dirección, Mario Soffici; 1947); Feodor Dostoiewsky *(El jugador;* dirección, León Klimovsky; adaptación, Manuel Villegas López); otra vez Ibsen: *La dama del mar* (1954), y otra vez Wilde: *Historia de una mala mujer* (1948, Luis Saslavsky), que no era otra que «El abanico de lady Windermere»..., y *Una mujer sin importancia* (Luis Bayón Herrera, 1945). Podríamos seguir así enumerando versiones más o menos felices, casi todas innecesarias, de Tolstoi, Sheridan Le Fanu, William Irish (dos buenos films policiales de Christensen), Gustave Flaubert *(Madame Bovary,* claro), Schnitzler, Birabeau, Alejandro Dumas (padre e hijo), Octave Feuillet, Luigi Pirandello...

Es mejor cerrar este capítulo recordando que esta despersonalización alarmó bastante a la crítica de la época, que había advertido en qué proporción el intento de realizar una producción «internacional» había obtenido el efecto contrario a lo esperado: los mercados exteriores se cerraban cada vez más ante estos films sin carácter propio que pretendían en vano imitar el cosmopolitismo de Hollywood... Sólo el mercado español, tradicionalmente refractario a los localismos de lenguaje de los países hispanoamericanos y cerrado a las culturas ajenas, hallaba apropiados estos melodramas pomposos y bien barnizados, tan semejantes a los propios productos en cartón piedra, como *Locura de amor.* Con un apropiado doblaje al castellano radial (aún no había TV) estos productos bonaerenses se proyectaban normalmente en las asépticas pantallas madrileñas.

Accesoriamente, y revisando el libro de Luis García Mesa: *La literatura española en el cine nacional*[2], volvemos a hallar la sempiterna

[2] Edición de la Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1977.

sensación de aislamiento que rodea a las cinematografías de nuestros países, cuya colaboración nunca fue fructífera. Mientras Alejandro Casona residía en Buenos Aires escribió numerosísimas adaptaciones y vio llevadas al cine argentino tres de sus obras: *La barca sin pescador* (Mario Soffici, 1950), *Los árboles mueren de pie* (Carlos Schlieper, 1951) y *Siete gritos en el mar* (Enrique Carreras, 1954), sin contar una segunda versión de *Nuestra Natacha* (Julio Saraceni, 1944), que sucedía a la dirigida en España por Benito Perojo en 1936. Cuando, una vez autorizadas sus obras, Casona regresa a su patria, se ruedan tres obras suyas (*La barca sin pescador, La dama del alba* y *Las tres perfectas casadas,* en 1965, 1966 y 1973, respectivamente). No es necesario añadir que ninguno de los films argentino en que participó había entrado en España.

Las raras obras propias

Recién después de la larga crisis de 1956, que puso en total revisión la política cinematográfica de las décadas pasadas, hubo algún interés por recurrir a la literatura argentina—pasada o contemporánea—, como uno de los recursos para devolver al cine una fisonomía propia y particular. Ya hemos citado las excepciones del pasado (entre las últimas, los films con temas de Borges, Bioy Casares, Varela, y—no mencionado por sus débiles resultados cinematográficos—*Barrio gris,* de Gómez Bas).

En 1957 se produce un fenómeno bastante nuevo: un realizador comienza a colaborar íntimamente con un autor y dirige sucesivamente varias obras suyas, adaptadas conjuntamente o escritas especialmente. Se trata de Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido, cuya *Casa del ángel* (1957) es uno de los hitos reconocidos de la renovación del cine argentino de este período. Un año después, el veteranísimo Mario Soffici (que en 1939 había abierto un camino con *Prisioneros de la tierra)* rescata a otro interesante autor contemporáneo, Marco Denevi, al dirigir *Rosaura a las 10* (1958), un buen ejercicio cinematográfico.

Desde una simbiosis muy efectiva, Torre Nilsson y Beatriz Guido prosiguen su saga propia: la exploración de una adolescencia sacudida en su inocencia reprimida, en la descripción de una alta burguesía instalada en sus prejuicios y privilegios. Se suceden *El secuestrador* (1958), escrita directamente para cine; *La caída* (1959); *Fin de fiesta* (1960); *La mano en la trampa* (1961, coproducción con España); *Piel de verano* (1961); *Setenta veces siete* (1962, adaptación de dos relatos de Dalmiro Sáenz), y *El ojo de la cerradura* (1965).

Siempre en un nivel de honestidad artística, la carrera posterior de Torre Nilsson sufrió altibajos. Su *Martín Fierro* (1968) fue la difícil adaptación del clásico poema gauchesco de José Hernández, con buenas descripciones, pero escasa imaginación. Fue un gran éxito popular, como su viñeta histórica del libertador general San Martín: *El santo de la espada* (1970), visión reprimida por la censura y que no pasó de la hagiografía acartonada. Pero volviendo a lo que nos interesa, cabe señalar que Torre Nilsson reasumió poco después a la línea de inspiración intelectual y literaria que le había colocado en significativa preeminencia estética. *Los siete locos* (1972), basada en la novela homónima del gran Roberto Arlt; *Boquitas pintadas* (1974), adaptación hecha con el autor, Manuel Puig; *La guerra del cerdo* (1975), según la novela de Adolfo Bioy Casares, y *Piedra libre* (1976), sobre un cuento de Beatriz Guido. Esta sería su última película: su muerte, en 1978, truncó una carrera esencial para el cine argentino. Puede señalarse que la etapa más feliz de su obra fue aquella en que se combinaron sus cualidades con Beatriz Guido, en una *weltanschauung* de la sociedad argentina en que la invención literaria y la cinematográfica funcionaban simbióticamente. El ideal del director-autor armonizado en dos personas, que además eran pareja...

Desde la ya citada época de los esbozos de cambio (los años sesenta fueron los del «nuevo cine argentino»), el proceso de revisión formal, estilístico e ideológico alcanzó a la literatura; los cineastas empezaron a «elegir» según sus gustos o su elección político-ideológica. La selección de obras (Cortázar, Roa Bastos, Borges, Haroldo Conti, Bioy Casares, Manuel Puig, Arlt, etc.) no se limitaría a su adaptación. En los casos más estimulantes, el autor colaboraba en los guiones elegidos o escribía libros originales.

Augusto Roa Bastos, por ejemplo, durante su larga estancia en Buenos Aires, trabajó asiduamente como guionista. Pero no tuvo demasiada suerte como autor: el film extraído de algunos de sus relatos (*El trueno entre las hojas,* de Armando Bo, 1957) fue apenas una parodia del original. Su notable novela *Hijo de hombre* fue llevada al cine por Lucas Demare (*Hijo de hombre / La sed,* en España, 1961) con suerte desigual: acertada en los pasajes de violencia y acción; muy elemental en el tratamiento de los personajes y su circunstancia.

El legendario Roberto Arlt, uno de los modelos de la literatura contemporánea no académica, muerto en 1942, llegó al cine en 1972 con *Los siete locos,* que dirigió Leopoldo Torres Nilsson. Estaba basada en *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), dos obras que constituyen una sola historia, tal vez su obra maestra. *Saverio el cruel* fue otro de sus relatos transformado en film y se realizó en 1976, con di-

rección de Ricardo Nulicher y adaptación de Ricardo Monti. El universo alucinado y la penetrante introspección de Arlt, sus personajes angustiados y trascendentes, sólo hallaron una buena aproximación en pasajes de *Los siete locos*. *Saverio el cruel,* a pesar de sus pretensiones, sólo resultó un remedo falseado del original. Cabe recordar que la primera obra de Arlt adaptada al cine fue *300 millones* (1932), por Simón Feldman, que realizó un medio metraje experimental, con modestos recursos, en 1958.

Entre los grandes escritores vivientes, Jorge Luis Borges sólo había tentado a Torres Nilsson en fecha tan temprana como 1954, pero luego ninguna de sus obras suscitó nuevos films. Como directo colaborador en films, Borges se asoma recién en 1968 (cuando ya su fama era universal) en *Invasión,* de Hugo Santiago, donde firma el guión original junto al director y a su amigo Adolfo Bioy Casares. Pero ninguno de sus relatos famosos llega al cine, salvo *El muerto,* que en 1975 rueda Héctor Olivera, *El hombre de la esquina rosada,* con dirección de René Múgica, que se filmó en 1959.

Bioy Casares, *alter ego* de Borges y gran escritor fantástico, fue adaptado por primera vez en 1950, en *El crimen de Oribe* (Leopoldo Torres Ríos-Leopoldo Torres Nilsson), que se inspiraba en su cuento *El perjurio de la nieve*. Muchos años después llega la adaptación de *La guerra del cerdo (id.,* 1975), del mismo Torres Nilsson. El mismo año Ricardo Luna rueda *Los orilleros,* que Bioy Casares y Borges habían escrito para cine en 1950. Hay una celebrada y fascinante novela de Bioy Casares, *La invención de Morel,* que ha tentado a muchos cineastas argentinos. Lamentablemente, problemas de producción siempre impidieron su rodaje. Por fin se hizo en Italia, donde fue masacrada por un oscuro director de televisión.

Para Ernesto Sábato, asimismo, el cine era algo más que una afición; más de una vez intentó llevar al cine sus obras, después que en 1952 León Klimovsky dirigiera una presuntuosa y horrible versión de *El túnel*. Sábato había trabajado, sobre todo, en una adaptación de la muerte de Lavalle (episodio histórico sobre el asesinato del jefe unitario durante su huida a Salta, luego de su derrota militar a manos de los «federales»), que se incluía en su libro *Sobre héroes y tumbas*. Casi veinte años después de estos proyectos, su hijo Mario Sábato ha rodado *Informe sobre ciegos* (1979).

Otros escritores contemporáneos aproximados al cine en Buenos Aires fueron el uruguayo Mario Benedetti *(La tregua,* de Sergio Renán, 1974), Haroldo Conti *(La jaula,* de Sergio Renán, 1977), Juan José Saer *(Palo y hueso,* de Nicolás Sarquis, 1968) u Osvaldo Soriano *(Una*

mujer, de Juan José Stagnaro, 1974. Argumento original de Soriano y Aida Bortnik). Julio Cortázar fue uno de los escritores «modélicos» de la tendencia intelectual que apareció dentro del «nuevo cine argentino» de los años sesenta. En ese período se rodaron cuatro películas con relatos suyos: *La cifra impar* (1961), *El perseguidor* (1962), *Circe* (1964) e *Intimidad de los parques* (1966). Fueron dirigidos por Osías Wilensky *(El perseguidor),* y por Manuel Antín los demás.

Si la esporádica presencia de escritores en el cine argentino se acentúa—relativamente—a partir de la invasión de intelectuales-directores de los años sesenta y setenta, como una de las formas de sumarse a una valoración distinta de la realidad, la apelación a los clásicos era otro camino para hallar «esencias» nacionales. En ese espacio se situaron *Martín Fierro,* de Torre Nilsson, y *Don Segundo Sombra,* de Ricardo Güiraldes, adaptado por Manuel Antín en 1970.

Como siempre sucede en cine, la bondad literaria no asegura la calidad de un film. Sin embargo, algunas de las películas mencionadas en esta nota significaron, al menos, una buena intención: elevar la ambición artística de un cine frecuentemente poblado de tontería, situar a la literatura contemporánea y el cine en un común territorio de búsquedas formales e indagación de la idiosincrasia argentina. Naturalmente, ese terreno aún está por desbrozar.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13).*

JOHN KEATS: EL ROMANTICISMO BIEN ENTENDIDO

«Sólo del caos nacen las estrellas».

FRIEDRICH NIETZSCHE

Hace ya muchos años una tormenta pareció que iba a asolar la tierra. En un principio se pensó que sería el comienzo del final, pero la historia vendría a demostrar que ocurrió todo lo opuesto. La época de las sombras abrió puertas y ventanas a una nueva impresión de la luz. Hay quien dice que aquel mundo de oscuridad y fatalismo no aportó prácticamente nada original a la geométrica ascensión del hombre en pos de su plenitud. Refutando esto existe quien afirma que todavía hoy no se ha vuelto caduco y putrefacto aquel cadáver que hizo temblar los movimientos culturales y la concepción del mundo durante varias generaciones. Toda-

vía, las leves insinuaciones de luz, desprendidas de un manojo de sombras de antaño, pueden clarificar grandes cuestiones de nuestro tiempo.

Búsqueda infinita de formas capaces de soportar la belleza implícita tantas y tantas veces en la realidad, afirmación de la libertad como vía de creación y en tanto que única tabla salvadora intelectual del individuo; eso fue el Romanticismo y lo que creyeron los románticos.

También hay quien sostiene que no sólo la estética del Romanticismo no se ha evaporado en el gaseoso fluir del tiempo, sino que sigue entre nosotros de una forma intuitiva y extrañamente diversificada en cuanto a sus expresiones cotidianas y realizables. En este sentido, la comprensión ética de los valores románticos en la actualidad vendría razonada en la circunstancia valorativa de las relaciones individuo-pasión. La pasión —el a veces vano anhelo por lo inmaterial de la materia, por la esencialidad de los problemas en sí mismos no esenciales, sino multiformes y eclécticos—prosigue su diluida presencia entre nosotros. Ella y la importancia de su repercusión en la práctica sentimental del individuo nos dan la medida de la influencia ejercida por la estética romántica.

Las virtudes y los defectos de la creación romántica vinieron dados en las propias obras de sus nombres famosos o anónimos. Filósofos, músicos, poetas o simplemente «vivientes» dejaron un extenso repertorio al que acudir. Y aunque el epicentro del fenómeno se produjo en Alemania, también en otros puntos de Europa pudo notarse la huella de esa nueva y excitante forma de concebir la cultura.

En Inglaterra, tierra de grandes literatos y pensadores, nacía y moría fugazmente uno de los más grandes poetas que diera la historia de las islas: John Keats. El menudo, el solitario e incomprendido, el a veces terriblemente violento y siempre ansioso poeta de la naturaleza y del amor. Su espejo. John Keats vivió y murió como un romántico. Preso de fuertes depresiones y de fácil acceso a bruscos cambios de estado, consumió su existencia en tan sólo veintiséis años. Su producción bibliográfica no fue ni corta ni extensa, sino todo lo contrario, sincera y condensada. Escribió para inmortalizar aquello que su pensamiento concebía.

Ese aspecto pudiera resultar pedante en una época en que la misma idea de «inmortalidad» ha sufrido tantos y tan crueles ataques. Hablar de Keats es hablar de los románticos, y de entre ellos, escoger a uno de sus más fidedignos portavoces; por ello, el estudio del fenómeno Keats jamás podrá ir desligado de la asimilación teórica por nuestra parte, de todo un estadio de motivos y hechos que durante un largo período de tiempo—prácticamente más de un siglo—imperó a lo largo y ancho del continente.

De siempre hizo falta la aparición de nuevas teorías que con su nacimiento sirvieran para criticar—y superar—a las anteriores. Entre to-

das se ha ido edificando la pirámide abstracta del conocimiento humano. Todas y cada una aportaron nuevas fuentes y supieron apagar los antiguos resquicios del enigmático fuego que amenazaba con destruirlas. La poesía de Keats, al igual que el Romanticismo y su corriente de acciones-situaciones en la realidad, tuvo un primer rasgo positivizante: descubrir y describir la enorme gama de formas opresoras que rodean la vida del hombre normal desde que nace hasta que muere. «Romanticismo» significó desdoblamiento de personalidad hacia lo deseado, y por norma, la mayor parte de las veces, lo *prohibido*. Los románticos deseaban la felicidad a través de la libertad y la multiplicidad creadora de los sentidos; ante esto se encontraron con todo un bloque de aspectos vitales «dados» de antemano con los que no contaban. Diríase que mediante actos—aparentemente irracionales—como el suicidio, los románticos intentaron denunciar la opresión ideológica a la que estaban sometidos por las estructuras de su tiempo. De un lado, las relaciones entre las personas, poco intensas y demasiado egoístas y superficiales, y de otro, el superdesarrollo del concepto de Estado. Este, que había existido desde que el hombre es hombre dejándose gobernar por hombres, comienza su vía aniquilatoria por la mediación burocrática y autoritaria.

El Estado se burocratizó y, por ende, quintuplicó su control al individuo, provocando con ello la reacción maquinal de obediencia y sumisión que esperaba. Ante esta clara provocación, los románticos sólo tenían una forma posible de manifestar su total repudio ante la vida que se les ofrecía geométricamente explicitada desde los órganos estatales: la rebelión, la negación de todo aquello que intentaba hacerse ver como válido cuando en realidad no era lo «querido».

John Keats, el mismo Byron, Shelley o Goethe, en una determinada etapa de su vida no eran sino sordomudos extraídos del último acto de un drama de Shakespeare, que se hallaban absortos en su propio exilio mental. De hecho, el estudio fenomenológico del «exilio» provocado y autopotenciado de los poetas y artistas románticos, nos lleva a la comprensión y a la visualización de su rebeldía. Esta nace como contraste a sus terribles dudas entre lo absoluto y lo juzgable por el hombre, entre lo alcanzable y lo vedado para su conocimiento. Rebeldía que les llevó incluso al extremo de crear una *mitificación* del pecado—máxime si tenemos en cuenta que era gente pletórica de fe, si no de «religiosidad»—. Ese mitificar lo negativo, el pecado como concepto *a priori* opuesto a lo bueno, se ve claramente en el culto que rindieron muchos de ellos al suicidio. «Sólo lo que Dios crea, El puede destruir», es un viejo dogma de nuestra civilización. En ese aspecto, el suicidio fue un síntoma más de la furiosa rebeldía en el final ante el que muchos se verían incapaces de retroceder.

En el caso de John Keats, como en el de Heinrich von Kleist, por ejemplo, la rebeldía prematura de sus obras y de sus propias vidas iba a nacer de una dura *castración* de la práctica. Aunque parezca contradictorio, los románticos fueron, de hecho, amantes de la práctica y de lo cotidiano, como así lo demostraría una rápida ojeada por los gustos y apetencias de sus más grandes representantes. Los paseos de Hegel por la Am Kupfer Graben, dados a diario desde su casa a la Universidad; las pequeñas manías caseras del viejo Schelling, etc.

El movimiento del *Sturm und Drang* (tempestad y empuje) supuso una gran movilización de estratos conceptuales por lo que de innovador aportaba al mundo de las ideas. Ante todo, su labor fue destructiva, comenzando por atacar fieramente la pura racionalidad del espíritu humano, lo que en los tiempos de la Illustration francesa se llamó *la Raison.* Eso no bastaba para conocer y delimitar lo que es en sí misma la realidad de las cosas y de los hechos. La afirmación romántica consistió en que tal conocimiento suponía la razón, pero asumiéndola en un acto puramente transracional y retroactivo, dejando erróneamente al margen la manifestación clarificadora de la «intuición». Esta sería la genialidad inherente al conocimiento humano; en este sentido, el pensar romántico fue altamente progresivo, pues supo catalizar—superándolos—los errores pragmáticos que se daban en el racionalismo.

Novalis: lo poético en la filosofía

> «La naturaleza es una ciudad mágica petrificada.»
>
> (Fragmentos.)

Dentro del círculo romántico de la Universidad de Jena, junto a Schiller, Tieck, Fichte y Schegel, se dio el curioso fenómeno de Friedrich von Hardenberg, más conocido por Novalis, aunque por desgracia ese nombre tenga todavía una mínima trascendencia popular.

Novalis, superando la mayor parte de sus antecesores y predecesores —vivió sólo veintinueve años, de 1772 a 1801—, fue algo más que el genial poeta alemán de la época. Supo concebir la idea de que poesía y filosofía eran desarrollos intelectuales que tenían más puntos en común de lo que hasta entonces se pensaba. Trató de conjugar lo poético dentro de la reflexión filosófica como vía de aprehensión hacia lo *absoluto.* Aquí aparece claramente definido el contexto corporativo en el que se mueve el Romanticismo: su tendencia hacia lo insuperable, hacia la ruptura de conceptos esquematizados y apriorísticos.

Con Novalis—aquel que escribió en pura negación existencialista...: «Luchó ferozmente / contra el terror de la muerte. / Sobre él, el enorme peso / del mundo antiguo...»—, simultáneo en el tiempo de Von Kleist y Tieck y algo anterior al fenómeno de Keats y Byron en Gran Bretaña, se empieza a entrever lo que serán los márgenes de la nueva cultura naciente. Ante todo, es nueva y esperanzadora por lo que aporta de revulsivo a las viejas formas ilustradas. No tiene la inconcretidad del barroco ni la limitación estructural que conllevan ciertas obras del período renacentista. Novalis y Keats, quizá también Schleiermacher, Lessing y Hölderlin, en cierta forma, adoptan la postura más comprometida de todas las posibles, su autoeliminación anímica y teórica del mundo de los creadores.

Keats—probablemente con menos preponderancia, pues careció de tiempo para desarrollar su obra—muestra una autoconciencia infinita y libre, no sometida a ningún tipo de determinismo ideológico. Ello le condujo irremediablemente, y dado que se hallaba perdido en un mundo de no libertades, a refugiarse en la voz del subconsciente, en el temblor apasionado de su puño y en la siempre irresoluta filosofía de la naturaleza. El se constituye, como sus compañeros, en cárcel de y para sí mismo. Aquí se da la circunstancia de que, como seres marginados y reprimidos, tienden hacia la destrucción inconsciente y articulada de lo que les reprime, es decir, la sociedad, el Estado, las falsas pasiones, la autoridad, etc. Se da, por tanto, un primer germen de inconformismo revolucionario en dicha faceta de sus vidas.

La filosofía kantiana supuso, tras sus razonamientos teóricos prácticamente insuperables en el tiempo, una pérdida casi total de la esperanza de libertad. Los poetas y escritores del Romanticismo cometieron el error—nosotros se lo agradeceremos siempre—de llevar la filosofía de Kant a sus últimas conclusiones. Allí donde él mismo la dejó reposar plácidamente: en la finitud de la razón. Uno tras otro, los románticos fueron topándose de narices ante esta verdad consumada y demostrada que en aquel entonces era la reflexión kantiana. La desgarradora realidad de presentir que había «algo más» tras aquel abismo abierto por la dialéctica del filósofo de Konisberg fue el causante directo de tantos y tantos cerebros desgajados.

Volvemos a Keats y de nuevo resaltan sus fuertes concomitancias con el alemán Kleist. Ambos eran víctimas de su propia tragedia personal. El drama partía de su feroz racionalismo—absolutamente velado en una casi desesperada y axiomática toma de posición antirracionalista—, lo que les llevó a intentar amoldar sus vidas y su pensamiento a una forma de vivir que no entraba en sus cálculos.

Ante la facultad especulativa de otros movimientos anteriores se so-

brepone la ética intuitiva del Romanticismo, que asienta sus premisas en torno al hecho de extender su propia imaginación hasta llevar al público a recrearse en «sus» fantasías. Dijéramos que, en este sentido, era una forma de *engaño* mutuo, pues se trataba de unas categorías dialécticas basadas en la tendencia hacia lo irreal, pero que a todos complacía. El porqué de este factor es algo que todavía está por descubrir. La filosofía analítica, por su parte, ha dejado un tanto al margen ciertas cuestiones que son fundamentales a la hora de construir una crítica en base a unas determinadas razones.

De la llamada «filosofía de la identidad»

Uno de los eternos e incambiables vicios que posee el hombre es el de adjetivizar aquello que cree descubrir. Y ocurre que en ciertos aspectos de la vida lo peor y más inútil que puede hacerse es definir una corriente filosófica o cultural ateniéndose tan sólo a la arbitrariedad de algunas observaciones. Así, a la filosofía romántica, implícita, como hemos dicho, en la poesía «natural» de John Keats o en la obra de los grandes pensadores alemanes, se la llamó «Naturphilosophie». Con ello se dio prioridad a la cuestión naturalista de ciertos autores. También se la denominó «filosofía de lo absoluto», concepto que perfectamente podría llevarnos a una equivocada interpretación del problema. El modo *filosofía de la identidad* se acerca mucho más a la esencia de dicha concepción socio-vital de la posición del hombre, dentro de este marco de relaciones y sensaciones (diferentemente interpretadas) que le rodean perpetuamente. Está condenado a sufrirlas, y no sólo a sufrirlas, sino también a *razonarlas,* justificándolas; aunque por suerte tal tarea haya correspondido en su mayor y más problemático aspecto a los filósofos, poetas e intelectuales en general.

La génesis del problema partiría de la pugna entre los conceptos de lo real y lo ideal. Eso es algo que perdurará levantando apasionadas polémicas a lo largo de todo el siglo. Realmente parte de Kant y de su *Crítica a la razón pura;* aunque la filosofía del último Locke nos suministre la crítica de las funciones sensibles, es la de Kant la que nos desvela la profundidad y el alcance de las funciones cerebrales. En este sentido, y por primera vez en el devenir de la metafísica, el *espacio* ocupa un lugar en la razón. Al hablar de la idealidad de las cosas no puede obviarse su idealidad «en sí», aspecto que llevó a Schopenhauer a afirmar un tanto gratuitamente que Berkeley se constituyó en el auténtico padre del idealismo propiamente dicho, reconociendo que lo extenso, es decir, el mundo objetivo o material, no existe en cuanto tal más que en nuestra

representación, siendo falso y absurdo atribuirle existencia fuera de la perfección e independientemente del sujeto receptor, admitiendo, de hecho, la existencia en sí—de una manera absoluta—de la materia. También el propio Schopenhauer fue demasiado lejos al escribir que toda filosofía «si quiere ser sincera ha de ser idealista».

El concepto de filosofía de la identidad abarca con más profusión y posibilidades que ninguno la cualidad, aún no reconocida del todo, de la estética romántica. Schelling, considerado como el gran pensador del idealismo alemán, abrió una profunda brecha en el planteamiento metafísico de la identidad. El dio a luz la radical semblanza de lo real (espíritu, naturaleza), en cuanto a que dicha función era sentida a través de las múltiples formas de operatividad a que puede someterse tal planteamiento. Una conocida frase schellingiana fue «la naturaleza es espíritu visible, y el espíritu, naturaleza invisible». Tal identidad es dinámica y evolutiva, y en esa misma facultad de evolución constante se encuentra su esencia revolucionaria. La *evolución* es la idea clave de la filosofía natural del Romanticismo; evolución en muchísimas ocasiones dirigida hacia una más cruel y despiadada crítica de la vida, hacia el culto a la muerte, como puede desprenderse de una de las cartas escritas por el joven Werther:

> «Sólo Dios sabe cuántas veces me he dormido con el deseo y la esperanza de no despertar más. Y, al día siguiente, abro los ojos, vuelvo a ver la luz del sol y siento de nuevo el peso de mi miseria...»

Aquí la desesperación y la impotencia rayan en lo trágico de por sí, en aquello inevitable como realidad. Ahí comienza a procrearse el descontento integral del héroe romántico, su posición de en guardia frente a los demás, que él considera asimilados. Este héroe no renuncia a la vida suicidándose tan sólo por un arranque de desesperación amorosa y pasional o por la visión fatalista de la amada con otro. No; es un fuerte rechazo a toda una sociedad sin alternativas y espiritualmente agotada, que elimina con glacial progresión la individualidad creativa y estructural del hombre. Lo hace en pos de un falso concepto de desarrollo social. La réplica idealista no es sino una exagerada y fanática repulsa a una sociedad inmersa en el egoísmo y la competencia, una sociedad que comienza a descubrir una fuente de lucro en el naciente imperialismo, una sociedad que se burla de la persona y la ignora como tal, al tiempo que la usa, explota y controla cada vez con más siniestra perfección.

La filosofía de la identidad toma, pues, sus categorías de la experiencia, y es a través de ella desarrollada como se llega a nuevas concepciones metafísicas de lo existente. En este sentido, Engels demostrará repetidamente que los diversos sistemas filosóficos se enlazan, sin duda, con la

problemática irresuelta de sus predecesores. En su condición específica de pensador materialista dialéctico muestra también en cada caso que esta conexión tecnicofilosófica es sólo la superficie de la conexión real. La tarea de la filosofía sería, pues, sumirse en las raíces de la conexión real (Luckács). Dato característico del pensamiento neorromántico e idealista es el de la constante superación de estadios a la que se someten entre sí filósofos y artistas. De esta forma, Hegel superó a Kant, desde el momento en que este último estudió los problemas morales del individuo marginando su situación dentro de un sentir «colectivo». Hegel, descubriendo la insuperabilidad, tanto teórica como práctica, del Estado, lanzaría a las futuras corrientes filosóficas en su contra.

Al igual que él, el idealismo de los románticos no ejerce sino una labor corrosiva y aprovechable para las futuras revoluciones. Como también supo entrever hábilmente el húngaro Luckács en su particular concepción del hegelianismo, Hegel intentó descubrir las condiciones sociales en las cuales la religión del despotismo, la adoración y la servidumbre se ha desarrollado, buscando asimismo una hipotética sustitución por una religión de la libertad según el modelo de la antigüedad. Hegel ve en el cristianismo la causa última de todas las situaciones sociales-políticas y acontecimientos de la vida moderna, contra los cuales dirige principalmente su obra. El objetivo práctico central—la renovación de la democracia de la polis, de su libertad y su grandeza—requiere, según sus concepciones de la época, una fundamentación y base históricas. Dicha fundamentación consiste en descubrir e interpretar la decadencia social y política como consecuencia de la cual el cristianismo se ha convertido en religión *dominante.* El objetivo de Hegel es eliminar todo ese complejo histórico y buscar las causas de su origen para poder precisar las perspectivas de su hundimiento. En este aspecto, la dialéctica hegeliana iba a incubar ciertas ideas de *El Anticristo,* de Friedrich Nietzsche.

Keats: el suicidio como un arte

Si el movimiento romántico comenzó como una clara contrapuesta al clasicismo—y al neoclasicismo—dentro de esa transmutación de ideas y formas, la figura del poeta John Keats parece devenir a veces en algo absolutamente irrecuperable. El plasmó las cotas más elevadas y borrascosas que la lírica romántica alcanzó no sólo en Inglaterra, sino en Europa entera. Curiosamente, el poeta londinense no goza de una popularidad tan grande como sus compatriotas Byron, Chatterton o el mismo Shelley, pese a haber ido más lejos en sus reflexiones poéticas y vitales.

En sus sonetos sostuvo que la tristeza es el elemento concomitante, inevitable, de la felicidad sensual. La transitoriedad de la alegría sería así parte de su misma naturaleza.

El anhelo de libertad que trasluce en la poesía de John Keats podría ser el más fiel termómetro de esa capacidad sensual del Romanticismo. En él, la libertad poética implica cierta, pero firme, indivisibilidad con el concepto de plena libertad humana. La poesía surge, pues, adherida a lo humano como condición ya insinuante y provocadora de la evolución-revolución perpetua ante lo que es y ante la utopía, por primera vez, de la libertad misma. Los rasgos de anarquismo en Keats se ven entremezclados con su condición mística y absoluta de la belleza, pero no idealizada en su misma irrealidad, sino esencialmente petrificada en su realidad inmutable.

Angustia y realidad lírica jamás van separadas en la narración imaginativa de Keats. De la angustia dijo Soren Kierkegaard que era «la realidad de la libertad como posibilidad antes de la posibilidad», y en Keats se cumple parcialmente esa posibilidad de rozar la angustia, y con ella, la libertad. El hombre que escribe: «Yo estaré allí al amanecer. / Se ha ido / solo una vez, una vez, / una vez más...». Va creando no sólo con su vida, sino con su forma de vivir, toda una concepción del arte. Antes éste existía para demostrar la prematura genialidad y grandeza del hombre, su lugar privilegiado y único en el amplio abanico de la creación; luego, con la influencia poética que Keats dio a los jóvenes escritores de su tiempo, el arte iba a ser el vehículo mediante el cual el hombre denuncia su amargura y su insatisfacción visceral respecto a aquello que la historia le ofrece. Su desmesurado afán por el cambio es el que le conduce a su propio final. Podría resultar incluso cruel: El arte al servicio de la tristeza. Esto, que sin más podría resultar contrariante y repulsivo, no deja de llevar una fuerte dosis de *revitalización* a la lucha oprimidos-opresores (opresora = sociedad).

El arte al servicio de la tristeza en pos de la belleza. La belleza es finalidad en sí para los autores románticos, a los que la intensidad de esa belleza en sus composiciones resulta imposible controlar. Y de ese no-control nace la fuerte trascendencia lírica de Keats, que le lleva constantemente a traspasar los límites de lo poético para adentrarse enérgicamente en lo metafísico. La sombra de Novalis emerge grandiosa de nuevo entre las líneas del joven poeta inglés, que pudo vivir veintiséis años escasos antes que la tuberculosis truncara su vida para siempre.

Pero tuberculosis no supone, al menos *a priori*, «suicidio». El suicidio se comienza a dar en Keats desde el mismo día en que nace, desde el momento en que renuncia a ser libre sin apenas haber podido inten-

tarlo. De esta forma su paso por la vida es un auténtico calvario, aliviado tan sólo gracias a su gran obsesión por la belleza y a su propia conciencia de ser. Lo característico de ese «ser» romántico erradica en su propia impotencia para *dejar de ser.* Los caminos del dolor se van cerrando uno tras otro hasta delimitar cuál es el escenario en el que debe moverse y crear el artista. Tras ello llega el rápido rechazo, una carta de despedida. La oscuridad.

Esta particular forma de expresión que podría ser el suicidio, tal y como fue «usado» por los idealistas, fue un gesto supremo y último de su *antiidentidad* frente a la identidad irrefutable de la vida misma. Keats quiso morir, pues no hizo nada en vida para evitarlo. Es más, al igual que sus compañeros, potenció su capacidad de sufrimiento para que resultase más *violenta* su postrera acción autodemostrativa. La violencia, por tanto, existe en la concepción metaestructural de la forma, en ciertos románticos. No se trata en ninguno de los casos de una violencia sin alternativas, sino esencialmente inconformista, exagerada en cuanto a su aplicación gradual en lo cotidiano, pero de una sólida y progresiva sustancialidad histórica. Es la negación del yo físico, integralmente diluido en la facticidad de lo corruptible (lo terreno), ante la prematura imposibilidad de alcanzar el estrato de lo absoluto. En este sentido, se da una pluralidad positiva de violencias en el devenir existencial de los románticos.

Keats y el pensamiento anglogermano de la época provocan inconscientes una fuerte *relación erótica* entre ellos y sus obras. Esa relación psíquico-erótica llega a sublimar los grados de la pasión hasta advocar la identidad de sus creadores en lo irracional, en el choque armonioso e inconcreto entre lo abstracto y lo real. Algún día se pondrá a prueba —lo harán las enigmáticas corrientes culturales que, uno a uno, irán mutando el color de la tierra—la calidad humana de aquellos artistas, colocados en libros y manuales de literatura y pensamiento, en un espacio de varias décadas entre dos siglos. Esa calidad, artísticamente insondeable aún, viene ya envuelta en el mágico influjo que todavía ejercen desde su sombrío, pero gozoso, Olimpo de los muertos. Pusieron imágenes a la nada y música a la muerte. Supieron dejar una deslumbrante estela de pasión y muchos interrogantes por desvelar.

Keats, cargando sobre sus espaldas la herética bandera de la anti-razón, comenzó a producir el caos con lo difuso y galáctico de su breve mensaje. Supo engendrar la razón positiva, de forma increíblemente asistemática, en los parajes de lo sensual, mostrando con la languidez de su heterodoxa escritura el más fiel reflejo de la transparencia del universo.

Hicieron del tiempo un segundo, y el sinfónico silencio de sus tumbas aguarda, lloroso y frío, el último acto.

16 de julio de 1772

«Sí; yo no soy otra cosa que un viajero, un peregrino en el mundo. ¿Y tú? ¿Eres algo más?»

J. W. Goethe: *Werther*

JAVIER GARCIA SANCHEZ (calle de la Iglesia, 6, 3.º A. MAJADAHONDA).

SOBRE "ANTIGUO MUCHACHO", DE PABLO GARCIA BAENA

(Sensualidad, Mocedad, Imperios antiguos)

Sabor de infancia.—Sería muy erróneo afirmar que *Antiguo muchacho* [1] (el libro clásico por antonomasia del primer García Baena) es, tan sólo, una cerrada y magnífica evocación de la niñez. Un mundo amable de dulzura provinciana y la llegada de muchas sensaciones nuevas a un niño o a un primer adolescente. Ya que andaría más exacto decir que es—como en los estudios sobre un mito—la constatación de una pérdida. Y habla así también del dolor y del presente. Pero hay, sí, evocación de infancia (y désele a esta palabra un significado que incluya *mocedad)* y hecha fundamentalmente (como gustó a Proust) a través de los sentidos. Leer sabores, como las guindas o las cidras en el poema que da título al libro, *Antiguo muchacho.* Es decir, que sí, globalmente, existe una evocación de infancia, con calles madrugadoras, puestos de fruta, huertas en la campiña, tardes junto al atlas y pasos lujosos y *kitsch* de Semana Santa—es la Córdoba provinciana y olorosa de los años treinta—, tal evocación no es gratuita. Trata de recuperar, por la palabra, aquel mundo, y con él la felicidad. Se nos presentan así mocedad e infancia como paraísos perdidos cuyo nuevo logro, a través del recuerdo, produce beatitud, en un mundo (el de la madurez, el del adulto) donde es ya todo imposibilidad y fracaso. «Bajo la dulce lámpara» es uno de los poemas más bellos y significativos a este respecto

[1] *Antiguo muchacho,* tercero de los libros de poesía de Pablo García Baena (Córdoba, 1923), se publicó por primera vez en la Colección Adonais, Madrid, 1950. Se reimprimió en *Poemas 1946-1961,* Ediciones Ateneo de Málaga, Málaga, 1975. Cito siempre por esta segunda edición.

del libro. En él un muchacho en el silencioso atardecer de la provincia —cuadra mejor si suponemos que es invierno—repasa a la luz de la lámpara un atlas, y la geografía le va trayendo imágenes de lecturas y puras fabulaciones, sugerencias del nombre... García Baena luce así su estilo más esplendente de lujo y barroquismo—muchos elementos simbolistas y modernistas—en un exacto cauce evocativo. Historias de piratas y bucaneros, el mundo maravilloso de Salgari y la fascinación mediterránea.

Allí Venecia en el otoño adriático
mece en la ola púrpura su cesto de corrompidos frutos,
desfalleciente en el abrazo joven de los gondoleros,
y las jónicas islas
se yerguen como mitras de mármol sobre las aguas.

Pero el poema concluye en la desolación de la madurez, sabiendo que todo aquello es ya un reino imposible, y que al hombre presente sólo le queda el parco consuelo de la aceptación, y la sombra de la *apagada lámpara en la mano.* Es decir, que si el texto ofrece obviamente evocación de infancia (y suntuosidad también, por cierto) hay además una reflexión parcialmente tácita, que convierte puericia y mocedad en un tiempo mítico, donde eran posibles la plenitud, el sueño, la dicha, el amor y la inocencia... En ese mismo camino, en el que la evocación de la infancia como fuente de dicha mezcla elementos realistas magnificados (las bellas, elementales y auténticas cosas de la provincia) y lujosas ensoñaciones de los deseos y lucubraciones del niño, están poemas como «Antiguo muchacho», «Alma feliz», «La calle de Armas», «El puesto de leche» o «La Huerta de la Cruz», tal vez el más antiguo de todos (publicado ya en el primer libro del poeta, *Rumor oculto,* en 1946), y que relata el recuerdo feliz de la visita infantil a una acomodada finca campesina en las afueras de Córdoba, donde parece centrarse el esplendor de las cosas sencillas.

Soledad me llenaba los bolsillos de peras,
de ciruelas, de nueces, la boca de pestiños
y en mis manos ponía el tazón humeante
de leche como un cáliz que me ofreciera el campo.

La infancia es, pues, en *Antiguo muchacho,* el reino de la plenitud y de la *posibilidad,* el tiempo (mitificado) en que todo podía suceder y sucedía. Y así el lujo de la descripción no es sólo el ornato del recuerdo, sino el de la infancia misma, es decir, la plenitud de lo conseguido, de lo que se posee. En tal modo, «Alma feliz», el poema que abre el libro

y que es una *invitación al viaje*, anuncia que lo que se va a ver (o a reencontrar) de nuevo está, por plenitud, saturado, lujoso, barroquizante... Una copa que desborda sus límites con delicia.

Jardines de amatista, emergiendo sombríos
con pálidos estanques y la perla del cisne,
desde la lejanía pronunciarán tu nombre
y pulsará el ocaso sus laudes de luna,
latentes como vírgenes corazones secretos.

Para terminar (el último verso) convocando a que se apure hasta el fin ese vaso de dicha que es la plenitud de lo posible. La mocedad como absoluto:

embriágate, oh alma, recordando tu dicha.

En *Antiguo muchacho* hay, pues, evocación de infancia: calles, muebles, artesanales oficios; pero sobre todo evocación del mito como felicidad (a través del recuerdo) y de esa felicidad (expresada en lujo) como plenitud. Con lo que no es tanto la concreta infancia lo que se añora, sino lo que simboliza: la imposible felicidad, la plenitud. Todo lo cual queda patente en un poema aparentemente engañador—parece también una evocación arcaizante—y muy hermoso: «Himno a los santos niños Acisclo y Victoria» [2]. El texto es un cántico a la inocencia de la infancia (simbolizada en dos antiguos mártires cristianos) desde el *pecado* de la madurez. Pecado que no es, como podría pensarse, la pérdida de la infantilidad, ni la impureza, sino la insatisfacción carnal, es decir, el fracaso de la verdadera realización amorosa. Con lo que *mocedad* es también logro verdadero, posibilidad de plenitud, asimismo afectiva. Existen (en la madurez) *pecados ardientes* y *pecados gratos,* pero la infancia que goza sin saber es la verdadera *realización.*

Porque ahora mi alma anda vana y descalza
por torpes arrabales... (...)
quiero cantar sin tregua a vosotros, los puros,
a vosotros los santos.

Simbolismos y decadencias.—Insinuaba antes que si la infancia es evocada como una plenitud, ella da pie a muestras lujoso-barroquizantes

[2] El título de este poema y los antiguos mártires que celebra nos recuerda el *Peristephanon,* de AURELIO PRUDENCIO. Uno de esos himnos *(Hymnus in honorem sanctorum decem et octo martyrum Caesaraugustanorum),* cantando a los mártires hispanos, recuerda (IV, 19) uno de los nombrados por P. G. B.

Corduba Acisclum dabit et Zoellum
tresque coronas.

Entre esos *tres mártires* más debe estar Victoria. Cfr. PRUDENCIO: *Himnos a los mártires.* Edición [latina], estudio preliminar y notas por Marcial José Bayo. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946.

(manieristas, dirían otros) muy características del arte literario del *grupo Cántico,* y más especialmente de Pablo García Baena. El niño que repasa el atlas, convoca yataganes y piratas con zafiros en la oreja, cabelleras de ébano y Persia, *como un lento girasol de fastuosidades.* Pero es el caso que toda esa evocación lujosa de mundos exóticos o literarios enlaza (por expresión y cosmovisión) con las teorías del *Simbolismo* —como escuela literaria, más que como estricta práctica de una técnica—y con rasgos aparentes de nuestro *modernismo.* (Ello, que es en García Baena un logro de infinita naturalidad, supongo que le costó en su día más de un rechazo de la *crítica oficial,* enamorada de las mesas-camilla y del socialrealismo denotativo.) Y así en un poema como «El pálido extranjero» se nos ofrece una visión de la llegada del otoño—que es, precisamente, el extranjero rubio—, llena de simbolismos y decadencias, lo que en ningún momento supone mímesis de escuela, sino comunión de mundo. El tierno adolescente protagonista del poema—y del ámbito total del libro—siente que la llegada del otoño (todo va a ser ya simbolismo) alegorizado, con un vago aire de novela romántica, en el extranjero pálido que llega a un pueblo, y los elementos mórbidos que esa presencia conlleva y desata van a suponer (al agregar la morbidez, el *pecado,* la conciencia de imposibilidad) el final de su infancia y la entrada en el turbio reino sensual del muchacho pubescido y del adulto. Tal *otoño* es lujoso, pero mortal. Morboso y esplendente a un tiempo, rasgos sémicos todos del mejor decadentismo simbolista, aplicado aquí al fin de los días infantiles.

Las nubes como encarnadas bandejas de opulencia
vuelcan la carne madura de los frutos,
que se abre en gusanos como vivientes joyas enfermas
sobre bocas granates de deseo (...).

Bastan algunas troquelaciones significativas: *carne madura,* es decir, esplendor sensual que va a ajarse. *Joyas enfermas,* o sea muerte y lujo. *Bocas de deseo,* que quiere ser sensualidad turbia, porque la boca (que es tacto, sensación) es también *granate,* color del deseo mórbido carnal y de la lujuria. Por supuesto, todo es simbolismo. El poema concluye afirmando que *el otoño*

porta en brillante píxide
el último suspiro adolescente.

(Píxide, por cierto, cultismo bien eufónico que vale por copón o cáliz, incidiría, otra vez, en esa gama de elementos lujosos, aún más allá de su propio significado.)

Quizá el más hermoso poema del libro que comento—con haberlos muy bellos—sea «Galán». Se nos dice en él la llegada del amor al muchacho. Y se divide entre esa descripción y la visión que el chico sueña. «Galán» es el joven Cupido que llega al *filius Aphroditae*, que ofrece su esencia—el amor sin más, el amor aún sin destinatario concreto—al joven muchacho que siente en la noche todo su cortejo anhelante y morboso. «Galán» es, pues, un símbolo, y su clima y onirismo serán también simbólicos.

Una mano enjoyada de anillos y serpientes
hunde sus uñas sabias de placer en los durmientes núbiles
y fría en su belleza la alta madrugada respira en las glicinas.

El amor (el deseo de nuevo) es la mano de Salomé hiriendo con placer la tentadora carne del muchacho, que siente en la noche el clásico anhelo de *morir amando* de la adolescencia. Todo el aparato imagístico-metafórico de este poema se resuelve finalmente (y esta es su maestría) en la representación cálida de un enfebrecido y bello muchachito ojeroso, sintiendo su propia seducción, cabe el alba.

«La vida es como un bosque»—el poema que concluye el libro—nos lleva finalmente a un simbolismo más fácil, de raíz alegórica, sin que falten las imágenes decadentes de la sensualidad enfermiza y lujosa (el estro, en fin, de la *Muse malade*). Cada parte del bosque que el poeta recorre [3] simboliza situaciones o momentos de la vida (amor, odio, reposo, sensualidad, angustia), de la vida—eso sí—fuera del paraíso infantil y de la primera inocencia. Y la Muerte—decadente y simbolísticamente—cierra el texto. Porque si no es posible retornar al Paraíso, si el mundo es siempre áspero y ajeno, sólo queda acogerse a Ella—decía Rubén—como la gran consoladora, la *victrix* suprema y materna. En medio de esta torre alegórica—ya digo—hay pintados labios como culebras, *cuando huyen los ángeles. Labios escarlata, halago suave y enervante de terciopelo, y los ónices prohibidos de las ojeras.* (*Onice* = = lujo. *Prohibido* = morbo, voluptuosidad. *Ojera* = enfermedad, placer intenso con fiebre común a la dolencia. Un repertorio de ecuaciones de la más pura decadencia. El decadentismo, así, como constante natural de temperamentos y culturas. Más allá de los alejandrinos o de los Valois franceses.)

---

[3] El tono alegórico que identifica *bosque = vida* procede, sin duda, del Dante. En el Canto I, 1-6, del *Inferno* habla de *selva oscura*. Y el siguiente terceto:

Ah quanto a dir qual erà è cosa dura
esta selva salvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

resuena en la *terrible pesadilla del bosque*, del poema de P. G. B.

El otro de la Semana Santa.—La poesía de *Cántico*—como una muy amplia parte de la escrita por la llamada *primera generación de posguerra*—no fue ni mucho menos ajena al tema religioso. Claro que la singularidad de la revista cordobesa es que tal tema—muy andaluzmente—se presenta bajo signo de esteticismo y de barroco. No diré que los poetas de *Cántico* sean paganos tocados por la magia de la *Hembra Escarlata* (como llamaban a la Iglesia católica los decadentes ingleses), con todo lo que supondría ello de irreligiosidad de fondo—, aunque Juan Bernier esté muy cerca de tal postura—; creo en un auténtico toque religioso en *Cántico,* pero mucho más íntimo de lo que suele creerse, de forma que su temática sacra responde no tanto a esa fe (más o menos dudosa) cuanto a un correlato poemático. El asunto es largo [4], y no es el centro de lo que me ocupa, pero apunto que es tema en el que deben detenerse (y mucho) los exégetas de *Cántico.*

Antiguo muchacho evoca, con frecuencia, aunque un poco lateralmente, imágenes de *pasos* en Semana Santa o de cromos religiosos *(y el ánfora de Ruth entre las mieses, / y los vasos ungidos que Baltasar profana)* vistos por el adolescente, en tiendas o en casonas de provincia. Todo ello opulentamente descrito, es un signo (sólo) de la plenitud infantil rememorada. Un único poema—«El Corpus»—contiene una total evocación de una festividad religiosa, mezclada ya al sureño calor de la primavera, como un *engrandecimiento* de lo real, causado a medias, por el propio aparato católico y por la fuerza ensalzadodra de la infancia recordada como dicha absoluta. «El Corpus» es calor y lujo, exaltación de la sensualidad y símbolo de la tarda primavera que anticipa el verano, mucho más (a pesar de la mención) que fervor eucarístico.

Racimos palpitantes entrelazan sus pámpanos por la plata desnuda de los ángeles.
La cera goteando marchita los bordados
y la piedad vuelca sus bandejas de flores
ante la enhiesta espiga que guarda entre sus oros,
como un pétalo blanco de virginal harina, el limpio corazón del Sacramento.

Gloria del cuerpo, del sudor humano, y calor. O *Velas al sol,* como el título de una tempranera obrita de Tennessee Williams.

Pero hay aún en *Antiguo muchacho* otros dos aspectos de lo religioso. En uno (brevemente) me he detenido ya, y ése sí es claramente un correlato objetivo: «El himno a los santos niños Acisclo y Victoria». El segundo—representado por el poema «Las Santas Mujeres»—entra de lleno en la materia que voy a tratar en seguida.

---

[4] Algo está sugerido por GUILLERMO CARNERO en su ilustrativo e inaugural volumen *El Grupo «Cántico» de Córdoba.* Estudio y antología. Editora Nacional, Madrid, 1976. Pero—insisto—mucho falta aún en ese tema.

Teatro de mujeres.—Dos poemas del libro que comento y varios más de *Mientras cantan los pájaros* (1948)—lo inmediatamente anterior de Pablo García Baena—nos sorprenden porque la acción poemática está llevada y aun hablada por mujeres. En «Las tres viejas mujeres» (el primero de los aludidos textos) se nos presenta a tres viejas solteronas de aire decimonónico que recuerdan sus pasados bailes juveniles, sus devaneos perdidos con cadetes y guardiamarinas, mientras toda su vejez es roída por la frustración y la polilla.

Lloraban quedamente por largas galerías
las tres viejas mujeres.

Imagen que podría ser (se dirá con razón) la recordada por el niño protagonista del libro, de unas rancias *señoritas* de provincia, antañonas y cursis, observadas por él en su infancia. Pero resulta—y ello es más sorprendente—que el poema concluye contándonos que un día las viejas mujeres, hartas de aguardar lejanísimos novios, se echan a la calle (cf. *La folle de Chaillot)* ornadas de cintas y camafeos, y parecen reír vía abajo, rotos sus modos, como *liberadas* casi de repente y a su edad...

andando torpemente se perdieron riendo
por la gran avenida del parque donde otoño
guarda en pálidas urnas exangües corazones.

¿Qué representan, quiénes son o qué simbolizan estas locas Eulalia, Julia y Carolina que deciden al fin triunfar de su deseo insatisfecho? Son, evidentemente, seres teatrales, fantasmas jubilosas en las que (muy plásticamente) el autor representa uno de los motivos—tras la evocación de infancia—más claros de su libro. Ya dije arriba que la niñez podía representar en *Antiguo muchacho* la realización plena. El triunfo natural del amor—de todo amor—y de los sentidos, a lo que se negaría luego la sociedad y la mentalidad adultas. En ese camino, «Las tres viejas mujeres» son el correlato objetivo (como lo es, en otros modos, lo religioso) del deseo insatisfecho, del deseo reprimido, y la consiguiente necesidad de satisfacerlo—como en la infancia—aun contra—en la madurez—los usos y las prohibiciones sociales. Como las viejas mujeres desafían su provinciano *status* de *señoritas,* echándose a la calle... Un hermoso logro poemático—simbolismo de nuevo, por medio—como en un teatro travestí de muñecas.

En igual camino, «Las Santas Mujeres» *(Hemos llorado tanto que apenas si podemos recordar)* representará a las tres Marías evangélicas, buscando por las calles—con cierto recuerdo de pasos procesionales—

lo que les liberará y no llega. Expresando—en su llanto—el dolor de un deseo nuevamente insatisfecho:

Sí, vamos ebrias de llanto. Vamos andando torpes dando tumbos, cayendo.
Somos mujeres débiles, pero una fuerza oculta nos obliga a decir
algo que sólo sabemos expresar con el llanto.

Así—según insinué—, el correlato teatral femenino y el correlato religioso se mezclan en este poema, produciendo un resultado eminentemente ambiguo. El anhelo de cumplir un deseo liberador, o la búsqueda, más llanamente, de un eros mercenario o prohibido por las calles, viene sugerida ya desde el mismo repiqueteo irónico de la retórica de las *santas mujeres,* como una inevitable risilla de teatro *kabuki*... Es ésta una de las más singulares formas expresivas con las que García Baena muestra—objetivándolo—su sentido y elogio de la plenitud vital, su cántico a una realidad gozosa (y a pesar de todo) jubilosamente asumida... El procedimiento es otra vez, y de alguna manera, simbolista.

Coda.—Antiguo muchacho se nos presenta, pues, como un libro cerrado y múltiple. La evocación, recreadora de dicha, del mundo moceril sustenta en su expresión barroca y decadente la imagen casi alegórica de ese mismo mundo y edad como representación perfecta de la plenitud vital y de los *posibles* siempre dispuestos al logro. Por lo que el mítico himno doliente a la infancia perdida concluye siendo un cántico a la sensualidad, al gozo del amor que llega, a la esplendente belleza de la realidad en los grandes momentos y a todos los éxtasis (y lujos y perfumes) que harían del mundo un paraíso si lográsemos ser nosotros los jubilosos seres elementales que el niño simboliza y la paganía también de los *alimentos terrestres*... *Antiguo muchacho* es la celebración de la plenitud sensorial de la vida y el llanto por su pérdida. Una arqueta en la que olores, tactos y dorados—siempre—*significan.* Y enfrente están *los adultos,* una grisura de siglos, la perpetua Sociedad, irredenta... Uno de los mejores libros poéticos de su época.

LUIS ANTONIO DE VILLENA

Bravo Murillo, 355, J
MADRID-20

UNA VELADA CON AZAÑA (1880-1980)

«Antes de todo en la vida, incluso antes que el régimen político, es la libertad de juicio y de independencia de espíritu.»

MANUEL AZAÑA

BAJO EL SIGNO DE EFEMÉRIDES

Al cumplirse el centenario de su nacimiento y el cuarenta aniversario de su muerte en el destierro, a finales del año pasado el nombre de Manuel Azaña (Alcalá de Henares, 1880-Montauban, 1940) rompía una muy vieja y oscura mordaza de silencio e irrumpía en la prensa y de ahí a la vida cotidiana española. Así, al amparo de la efemérides, se abordó una figura, una trayectoria política, un hombre, en suma, que había sido convertido en mito y para el que, dentro de España y desde mucho tiempo atrás, sólo cabía, desde los extremos, el insulto cruel y mezquino a voz en grito o el enaltecimiento sin medida, pero sigilosa y calladamente. El intento de presentar a la sociedad española de 1980 la personalidad de Azaña, pese a la pasión de uno y otro signo que Azaña convoca en sí y en lo que representa, quiso ser ecuánime. Con esa pretensión se insistió en la doble condición de político-intelectual que, según Manuel Aragón, forma un todo difícilmente separable, capaz de resistir el paso de los años y de prestar permanencia al recuerdo del que fuera Presidente de la República española. Esas dos facetas de Azaña, ambas al mismo tiempo, son las que desde la perspectiva del presente hacen trascender la valoración que tuvo Azaña en su época y lo introducen de manera válida en la historia contemporánea. La gran lección de Azaña, una de ellas, podemos sacar en conclusión, es que pretendió hacer de la política un ejercicio rigurosamente intelectual, cuyo norte era la razón. Pretender no es conseguir. Sin embargo, la lección permanece.

Azaña quiso «civilizar» España—«el principal objetivo de la República es adelantar la civilización en España», dice en *La velada en Benicarló*—, quiso hacer una sociedad más tolerante y moderna, incorporando al pueblo a la cultura de la libertad. Azaña se inscribe así dentro de la tradición —tantas veces frustrada—del liberalismo español. En el plano político, el propósito civilizador de Azaña se configura como una vía media que armonizara todas las realidades españolas en tensión. Una vía media que asegurase una sociedad estable, fundamento para la edificación de un régimen firme, capaz de mantener el difícil equilibrio entre el respeto a los

ideales liberales y los derechos de las minorías y la salvaguarda del Estado. Esta es la otra gran lección de Azaña, también perfectamente válida para la historia contemporánea.

El drama, la honda tragedia que vivió Azaña en su tiempo, su profunda desesperanza, fue constatar que a sus intenciones la realidad respondía con «insultos y fusiles», con la barbarie de la guerra. El propio Manuel Azaña así lo declara en un momento de sus *Memorias:*

> «Cuando el azar, el destino, o lo que fuere, me llevó a la política activa, he procurado razonar y convencer. Ningún político español de estos tiempos ha razonado y demostrado tanto como yo, parezcan bien mis tesis o parezcan mal. Querer dirigir el país, en la parte que me tocase, con estos dos instrumentos: razones y votos. Se me han opuesto insultos y fusiles... De ahí proviene el drama que estoy viviendo... con más violencia y hondura que nadie.»

Pero el objeto de nuestro comentario no es analizar o enjuiciar esa terrible contradicción entre «la realidad y el deseo»—por utilizar el título cernudiano—ni las circunstancias que confluyeron para convertir a Azaña en «monstruo sanguinario», según unos, y según otros, «víctima» o «salvador». Estas líneas introductorias sólo quieren servir para señalar un cambio de actitud con respecto a Manuel Azaña, al hilo del estreno de una versión teatral de una de sus obras, *La velada en Benicarló,* que ha coincidido con esa doble conmemoración: la del centenario de su nacimiento y la del cuarenta aniversario de su muerte. Lo que importa es que tras años y años en que Azaña era un nombre maldito por voluntad del franquismo, ahora emerge de esa férrea condena. Y lo hace para mostranos y ofrecernos la parte más imperecedera de su obra y de su vida: su pensamiento, su actitud tolerante y humanista, su convicción de que la razón debe ser remedio contra fanatismos y la cordura muralla contra la violencia fratricida. Azaña nos brinda su honestidad intelectual. Esto es lo que han visto quienes a tenor de la doble conmemoración se han ocupado del antiguo Presidente republicano. Y lo que es más importante, a partir de ahí Azaña ha dejado de ser un monstruo abominable o un santón sin mácula para pasar a formar parte de un pasado recuperable. Un pasado obligatoria y necesariamente recuperable para superar traumas mutiladores y cimentar un presente y un futuro de convivencia. Desde este punto de vista, el comienzo de la recuperación del pensamiento de Azaña también se reviste del carácter de efemérides.

El libro «La velada en Benicarló»

A principios de septiembre de 1939 aparecía publicado en París, en versión francesa, *La velada en Benicarló.* Llevaba por subtítulo: «Diálo-











go de la guerra de España». Obra de difícil catalogación—oratorio civil, testamento político, reflexión a varias voces sobre la guerra española...—, probablemente sea en *La velada en Benicarló* donde mejor se nos muestre ese binomio político-intelectual que caracteriza a Azaña, y la que más fielmente nos revele su carácter, sus luchas íntimas. El libro provocó airadas reacciones y algunos, muchos exiliados españoles, creyeron encontrarse ante la imagen de un moribundo arrepentido, infiel a sí mismo. Incluso hubo quien, como el publicista anarquista Jacinto Toryho, llegó a calificar a Azaña de «traidor». Sin embargo, Azaña no traicionaba ni renegaba; al contrario, seguía siendo un hombre fiel a su pensamiento y a sus ideales republicanos. Pero por encima de ello, Azaña seguía fiel a las palabras que encabezan estas líneas: la libertad de juicio y de independencia de espíritu priman sobre todo lo demás en la vida.

En *La velada en Benicarló,* Azaña, una vez más, hace de la política el objeto de sus reflexiones como escritor. Eleva su voz por encima de la contienda y trata de penetrar, de descifrar de una manera racional, digna, «civilizada», las raíces del enfrentamiento. Dice Azaña en el prólogo a la obra:

> «Escribí este diálogo en Barcelona, dos semanas después de la insurrección de mayo de 1937... Exhibe agrupadas, en formación polémica, algunas opiniones muy pregonadas durante la guerra española, y otras, difícilmente audibles en el estruendo de la batalla, pero existentes, y con profunda raíz... Todas concurren a mostrar una fase del drama español, mucho más duradero y profundo que la atroz peripecia de la guerra. En tiempos venideros, variados los nombres de las cosas, esquilmados muchos conceptos, los españoles comprenderán mal por qué sus antepasados se han batido entre sí más de dos años; pero el drama subsistirá si el carácter español conserva entonces su trágica capacidad de violencia apasionada. Percibirlo así, una vez más, en la plenitud de la furia fratricida, ha llevado al ánimo de algunas personas a tocar desesperadamente el fondo de la nada. Por otra parte, es muy dudoso que, después de este viaje, corto en el tiempo, demasiado largo por sus borrascas, la razón y el seso de muchos haya madurado. Más valor tiene, pues, el que algunos hayan mantenido, en las jornadas frenéticas, su independencia de espíritu. Desde el punto de vista humano es un consuelo. Desde el punto de vista español, una esperanza.»

El propósito y el contenido de *La velada en Benicarló* queda, pues, declarado. Pero hagamos una advertencia. Juan Marichal ha dicho que *La velada en Benicarló* no debe considerarse como una fuente histórica de las primeras fases de la guerra española. Según Marichal, la obra transparenta la situación que podría denominarse «marginal» del Presidente Azaña entre octubre de 1936, cuando se instaló en Barcelona, y mayo de 1937, en que se trasladó a Valencia, sede entonces del Gobierno de

la Segunda República. La acción militar principal del ejército republicano se centraba en la zona de Madrid y, además, Azaña se encontraba en un territorio prácticamente dominado por grupos y organizaciones que él estimaba dañinos para la conducción eficaz de la guerra y para el prestigio de la Segunda República. De ahí esa «marginalidad» de que habla Juan Marichal.

Aclarado este punto, hay que señalar también que Azaña va más allá de lo que expone en el prólogo. No se limita a ofrecer un muestrario de diferentes opiniones sobre la guerra española, sino que ahonda, y de la estricta circunstancia histórica de la que parte intenta hacer una introspección del carácter y del ser español revelando sus padecimientos seculares. Azaña recorre una historia de España surcada de períodos inquisitoriales e intolerantes, de fanatismos y locura, de esa «trágica capacidad de violencia» a que aludía en el prefacio de su libro. Quizá por eso, en una primera impresión, *La velada en Benicarló* es una obra en la que late la desesperanza. Quizá por eso también la obra disgustó a quienes guardaban un recuerdo de la España leal de 1936-1939, como una experiencia humana singular y privilegiada. Probablemente esperaban hallar en *La velada en Benicarló* una defensa acérrima, una exaltación de la República, y en vez de eso encontraron una honda meditación sobre la historia española y sus males. Y tal vez ahí es donde radica su mayor valor, porque desbrozada de adherencias anecdóticas y hasta geográficas, tamizada por el tiempo y para los ojos de las generaciones nacidas más tarde de la guerra y la postguerra, *La velada en Benicarló* se constituye como un inestimable documento moral que traspasa los límites cronológicos de la guerra civil e incluso las fronteras de nuestro país.

Hemos dicho que en la obra late la desesperanza. La desesperanza de un liberal que ve con un íntimo desgarramiento cómo la barbarie, cómo esa «perturbación gravísima en el espíritu español que consiste en un eclipse total del sentimiento de la piedad»—según dijo Azaña en una intervención en las Cortes en 1936—, frustraba las pretensiones de convivencia, de «civilización». (Y justo es aclarar aquí que Azaña no atribuía a los españoles una mayor herencia de violencia y salvajismo que a otras naciones de Europa. Ni tampoco para él era atribuible el estallido de la guerra únicamente a la persistencia de impulsos violentos en España. Según ha dicho Marichal, Azaña apuntaba que la guerra española había de verse como una consecuencia más del frenesí colectivo europeo motivado originariamente por la guerra de 1914-1918.) Junto a esa desesperanza de la que hablábamos, en *La velada en Benicarló* hay algo mucho más trascendente. Hay toda una lección de humanismo, de tolerancia, de cordura, de comprensión. Hay todo un legado de esperanza para los españo-

les. Una herencia de esperanza y un documento moral que viene a contribuir a la reconstrucción integradora de la historia de la España contemporánea.

La puesta en escena de «La velada en Benicarló»

No resultaba fácil la adaptación para la escena del texto de Azaña. José A. Gabriel y Galán y José Luis Gómez afrontaron el reto y salieron con bien del empeño. Suprimieron algunos personajes cuyos parlamentos eran reiteración de los dichos por otros y, sin añadidos, «ordenaron» el discurso entresacando y clarificando lo esencial. También optaron por un cambio de escenario: una estación de ferrocarril en vez del albergue de Benicarló del libro original. En suma, lograron una «adecuación» escénica clarificadora y coherente que revela un profundo conocimiento de la obra de Azaña. Pero había más problemas. Una vez fijado el texto era necesario buscar el tono, las coordenadas para su representación. José Luis Gómez, director de la obra, explica cuál fue el proceso y los objetivos de la puesta en escena, en unas notas incluidas en el programa. Me permito transcribir una parte por su acertada claridad y porque resume lo que ha sido la representación:

> «El texto de don Manuel Azaña, desde el punto de vista dramático, es reiterativo y con pocos conflictos, o con sólo el germen de ellos muy velado y escondido. Personajes a los que hay, casi, que inventar un perfil concretamente humano. Pero la trascendencia moral, casi antropológica, del texto es inmensa. Su importancia para los españoles de hoy muy grande. ¿Cuál es la opción de tratamiento? ¿Piscatorismo? ¿Brechtismo? Cada vez desconfío más de cualquier ismo y, por ende, pese a la sequedad que muchos entendidos reprochan, con razón, al texto de *La velada en Benicarló,* sostengo que le subyace una especialísima calidad emocional y poética en la que había que confiar, que había que extraer y hacer patente. Como siempre, colocarse en un estado en que las asociaciones que produce un texto fluyan y sean veraces. Y adentrarse en la obra de Azaña, en su vida y en el contexto que narra y que genera. Y ahí buscar una musicalidad específica: el amor de don Manuel por la música; el cello con instrumento del exilio, de la melancolía; la fórmula escénica de la espera, del cansancio, de la desolación y una atención total, exhaustiva, al hecho del actor.»

El resultado de todo ello ha sido una obra de una latente teatralidad de acción contenida, en donde lo que domina es la importancia del mensaje, de la palabra encomendada a los actores. José Luis Gómez ha sabido extraer esas calidades emocionales y poéticas del texto y las ha plasmado sabiamente en el montaje.

La velada en Benicarló, en su versión teatral [1], se organiza como una sucesión de escenas que transcurren en una estación de ferrocarril, con el reloj detenido en una hora incierta y en la que los personajes aguardan un remoto tren que nunca llega. La música de cello sirve para separar las escenas y en determinados momentos subraya la melancolía, el cansancio de la espera. Poco a poco el escenario se va cubriendo de bultos, maletas y baúles abiertos, abrigos, papeles desperdigados por el suelo, que acentúan la desolación de quienes esperan.

Es un ámbito cerrado en sí mismo. Un teléfono que no funciona, una radio llena de interferencias y el ruido de los motores de los aviones aproximándose, son utilizados para relacionar ese ámbito con lo que ocurre fuera de él. Sin embargo, los acontecimientos exteriores no importan como elementos de la acción dramática; sí importan como impulsores, como organizadores de todo lo que sucede en esa estación donde se sitúan los protagonistas. Todas las palabras se refieren a esa realidad que está más allá de las vías del ferrocarril, físicamente lejana, pero presente en la evocación. En la versión dramática de *La velada en Benicarló* se ha quitado toda inmediatez geográfica y anecdótica para resaltar más la profunda meditación que hace Azaña sobre la guerra española y sus causas.

Es una meditación a varias voces. Así, por ejemplo, y sintetizando mucho, el doctor Lluch, de la Facultad de Medicina de Barcelona, viene a ejemplificar el escepticismo y el no compromiso. Pastrana, prohombre socialista, defiende la revolución de izquierdas. El comandante Blanchart, pone en evidencia la desorganización y los entorpecimientos que sufrió el ejército republicano merced a interferencias de políticos, al tiempo que alude a la insolidaridad de que hicieron gala ciertas regiones o nacionalidades españolas. Paquita Vargas, actriz de teatro, está presente en el diálogo, pero apenas participa en él y queda así en una actitud pasiva, que representa la postura de la sociedad frente a la mujer, como también el comportamiento de una parte de la población femenina... Son diversas inflexiones para una misma meditación. Y donde encontramos al propio Azaña, su pensamiento y su doctrina política, es en el ex ministro Garcés, quien en un momento de la obra afirma: «La civilización no consiste en fabricar tractores, sino en cultivar los sentimientos y domesticar los im-

[1] *Título:* «La velada en Benicarló».
Autor: Manuel Azaña.
Adaptación para la escena: José A. Gabriel y Galán y José Luis Gómez.
Intérpretes: José Bódalo, Juan José Otegui, Agustín González, Fernando Delgado, Eduardo Calvo, Carlos Lucena, Juan Antonio Gálvez, María Jesús Sirvent y Fabián López-Tapia.
Vestuario: Begoña del Valle.
Iluminación: José Miguel López Sáez.
Música: Luis de Pablo, interpretada al cello por Pedro Gorostola.
Ayudantes de dirección y dramaturgia: Emiliano Hernández y María Ruiz.
Dirección: José Luis Gómez.
Estreno: Teatro Bellas Artes, Madrid (5 de noviembre de 1980).

pulsos feroces». Y también está Azaña, el Azaña de sensibilidad humanista, preocupado por la cultura, en el escritor Morales, quien, a su vez, dice: «El Museo del Prado vale más que la República y la Monarquía juntas».

Ya nos advirtió Juan Marichal que *La velada en Benicarló* no debía ser considerada como una obra estrictamente histórica. No importa. Como dijimos, por encima de la melancolía, del desengaño y la desesperanza que subyace en ella, Azaña nos ofrece un gran legado de tolerancia y humanismo, de cordura y comprensión. Eso es lo que debemos tener muy presente, lo que le da validez para una visión contemporánea de la historia. Eso es lo que se nos comunica desde el escenario y así lo ha pretendido José Luis Gómez. En el libro original, el texto concluye con el bombardeo y la muerte de los personajes congregados en una velada en un albergue en Benicarló. La versión escénica, por su parte, termina con una bellísima y estremecedora escena, en la que al ruido de la aviación enemiga sobrevolando la estación de ferrocarril sucede el descenso rápido de las lámparas del techo simulando la caída de los obuses. Pero es un falso final. Luego uno de los actores lee un fragmento de un discurso de Azaña del 18 de julio de 1938. En ese discurso, el Presidente de la Segunda República viene a decir que si alguna vez el español siente nuevamente desatarse la violencia, repare en las víctimas del pasado, en la inutilidad de la guerra fratricida, y haga suyas tres palabras: paz, piedad, perdón...

La obra de Azaña debe ser entendida, pues, como una apelación a la voluntad humanitaria, como una convocatoria a la convivencia o, por decirlo con un término usado por Azaña, a la civilización.

Además de la puesta en escena

Habíamos dicho que el estreno de *La velada en Benicarló* se produjo al hilo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Azaña y del cuarenta aniversario de su muerte en el exilio francés. Tal vez por ello o por dar mayor relieve a la recuperación de esta figura necesaria para entender nuestra historia, el Centro Dramático Nacional ha organizado una serie de actos paralelos a la escenificación de la obra. Uno de ellos ha sido una espléndida exposición iconográfica denominada «Azaña: un político intelectual», montada en los vestíbulos del teatro donde se representaba *La velada en Benicarló.* En ella se abarcaba desde las portadas de los libros del Presidente Azaña—sus novelas *El jardín de los frailes* y *Fresdeval,* sus ensayos sobre Ganivet y la obra literaria de Valera, su traducción de *La Biblia en España* de Borrow, su obra de teatro

La corona—, pasando por algunos de los artículos aparecidos en las revistas *La Pluma* y *España,* diversas caricaturas de periódicos de la época, hasta una muy amplia colección de fotografías que mostraban a Azaña en momentos cruciales de su actividad política. También se han celebrado diversos coloquios y mesas redondas sobre temas como «El voto femenino en la Segunda República» y «La poesía de la guerra civil», entre otros, así como la presentación de un libro-homenaje a Azaña con motivo del centenario... Me parece importante dejar constancia de estos actos paralelos y del numeroso público—predominantemente gente joven—que concurrió a los mismos. Y creo que es importante porque nos indica esa voluntad de recobrar a Azaña, de insertarlo plenamente en nuestra herencia histórica.

Refiriéndose a la generación republicana Azaña decía en *La velada en Benicarló:*

> «Nosotros más o menos venimos a continuar cuanto ha sido en España pensamiento independiente y libertad de espíritu... ¿Quién no ha percibido a lo largo de nuestra historia intelectual y moral la queja murmurante al margen de lo ortodoxo? Somos... otra nación, proscrita, vocada al suplicio o al destierro.»

Ya es tiempo de erradicar esa condena al suplicio o al destierro, de abolir proscripciones mutiladoras. Ya es tiempo de reconstruir la historia de España integrando en ella a tantos y tantos que han faltado y que nos han hecho falta. Manuel Azaña, por ejemplo.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

MAESTROS DEL ARTE MODERNO ITALIANO

La pintura italiana de la primera mitad del siglo XX estuvo bellamente representada, en la muestra ofrecida en el Museo de Arte Contemporáneo, a través de dos de sus momentos más importantes: el de la anticipación de la actualidad, comenzado hacia 1910, y el de la renovación no imitativa a partir de 1945.

La exposición, aunque limitada a sólo algunos de los pintores más destacados y no siempre en sus obras más representativas, constituyó un valioso documento, tanto por la calidad artística del conjunto como por la significación que muchas de estas obras tuvieron en el panorama del arte contemporáneo.

Hacia 1910 se producen tres fenómenos revolucionarios en la pin-

tura italiana: la recepción de algunos de los supuestos de la escultura negra, realizado por Modigliani; la invención del «futurismo» pictórico y escultórico, debido principalmente a Boccioni, Balla, Carrá y Severini; y la pintura metafísica de De Chirico, finalmente secundada por el futurista Carrá en una de las más sugestivas singladuras de su evolución.

Amedeo Modigliani (1884-1920), que se planteó sus problemas simultáneamente en pintura y escultura, hubiera podido decir, igual que Picasso, que no buscaba, sino que encontraba. Entre sus encuentros fundamentales están el de la escultura negra—aunque no podemos olvidar el impacto indudable que le produjeron la escultura de la Grecia clásica y la pintura florentina—, el del cubismo en versión preanalítica y el de la melodía de la línea de inspiración fauve. Su elegancia, su delicadeza y ese distanciamiento melancólico y distinguido que establece entre el espectador y la obra figuran entre sus valores esenciales.

Modigliani no pretendía en contrar un nuevo concepto de la obra de arte. Se limitó casi exclusivamente a plasmar la figura humana, reduciéndola a su esquema, aunque sin quitarle su propio carácter, y conformándola con repletos volúmenes delicadamente matizados. En la búsqueda de soluciones a su propia problemática recogió la tradición y la transformó, desembocando en un estilo tan individualizado que se hace imposible su adscripción a una determinada tendencia o movimiento, aunque compartiera una estrecha amistad con los componentes de la Primera Escuela de París, y ejerciera una viva influencia en toda la pintura posterior.

El futurismo plástico fue, en principio, un corolario del futurismo literario del poeta Marinetti. La pasión por el movimiento, por la velocidad, por los entronques de formas que parecían surgir dinámicamente las unas de las otras, era un arte imperativo hacia 1910, año en que aparece el manifiesto de los pintores futuristas, decididos a explorar las nuevas posibilidades.

Umberto Boccioni (1882-1916), el más entusiasta, murió cuando su investigación buscaba nuevas vías y él contaba tan sólo treinta y cuatro años. A esas nuevas vías pertenece ya en parte el óleo de 1914 *Cavallo + Cavaliere + Caseggiato,* en el que los trazos son menos rectilíneos que en obras anteriores y las manchas más perceptibles. La ordenación neta y la vibración del dibujo que figuraban en algunos cuadros vertiginosos de 1908 se han sustituido ahora por una contención más elaborada, pero menos futurista.

En cambio, Gino Severini (1883-1966) se halla paradigmáticamente representado con uno de sus más hermosos pasteles de 1913. Hay aún

ecos cubistas en esta obra—en la que cabe discernir todavía una lejana influencia de sus amigos personales Picasso y Juan Gris, a los que había puesto un año antes en contacto fructífero con Boccioni, Carrá y Russolo—, pero también una tensión rotativa que es ya plenamente futurista.

Igualmente representativa es la obra *Tutto si muove,* de Giacomo Balla (1871-1958). El movimiento rotativo, los acordes cromáticos y los encabalgamientos circulares se inscriben en una ambientación de tipo órfico, pero el resultado final es plenamente abstracto. La manera como Balla hizo desembocar el futurismo en la abstracción queda magníficamente ejemplificada en este temple, una de las piezas más aleccionadoras de la exposición.

Carlo Carrá (1881-1966), otro de los grandes no sólo del futurismo, sino de la pintura metafísica, aparece en la muestra en uno de sus momentos más neutrales, sin duda hermoso y exquisito, pero menos polémico y significativo. Pertenece a la etapa que inició en 1922, integrado ya en el grupo Novecento. La inmovilización lírica del tiempo, la transparencia del aire, la factura suelta y la entonación cromática demuestran una precisa maestría, pero también una sólida cultura de crítico y profesor, que tiende a sintetizar toda la herencia viva del pasado en unas creaciones delicadísimas, indatables y llenas de encanto.

También Mario Sironi (1885-1961) deja patente su paso por el Novecento—movimiento al que se adhirió en 1922—en el óleo *Solitudine.* Su clásica luz rasante, su tectónica aplomada, su color denso y su factura en capas superpuestas son típicas de este momento suyo entre naturalista, realista y social. Lo son también algunos efectos neotenebristas, sabiamente explotados para intensificar la emotividad o la angustia de la escena.

El tercer gran descubrimiento italiano de hacia 1910 alcanzó su plenitud en los «interiores metafísicos» que pintó Giorgio de Chirico (1888-1978) a partir de 1915 y en algunas obras de Carrá de esos mismos años, pero tiene claros precedentes desde los días mismos en que el propio De Chirico realizó en 1909 sus primeros lienzos conocidos. En esas obras se hallaba ya lo que luego había de constituir la más perdurable y liberadora herencia surrealista. La obra del maestro presentada en la muestra no pertenece a esos momentos, sino al de la crisis que atravesó en 1925, cuando empezó a dejar de creer en sus anteriores innovaciones. Es un excelente autorretrato, lleno de sugestiones psicológicas, pero no oníricas, notable por su recio sabor de veracidad y su factura impecable y buscadamente historicista.

El precursor Giorgio de Chirico abandonó tempranamente la pin-

tura metafísica y sus implícitas posibilidades surrealistas, pero su hermano Andrea, cuyo paso por la pintura metafísica fue breve, se convirtió pronto en la primera figura del surrealismo italiano. Firma sus obras con el seudónimo de Alberto Savinio (1891-1952) y mantiene en muchos de sus lienzos la solidez táctil y la tersura arquitectónica de su momento metafísico, integradas en una asunción personal de las trasmutaciones surrealistas y saturadas de resonancias oníricas.

De la pintura metafísica procede también Giorgio Morandi (1890-1964), uno de los más serenos maestros de la pintura italiana de nuestro siglo. Partió simultáneamente del constructivismo de Cézanne y de la movilidad futurista, y atravesó un brevísimo período metafísico que se extendió desde 1918 hasta 1920. A continuación halló su propio camino, el que aquí se nos muestra: un intimismo distinguido caracterizado por la utilización del peso y la densidad del color para sugerir estados de ánimo, el equilibrio suelto y la factura no insistida.

Fuera de la evolución general de las vanguardias contemporáneas está Massimo Campigli (1895-1971), uno de esos pintores que se crearon un estilo propio. Su punto de partida está en el cubismo, pero su mentalidad arqueológica le llevó a interesarse por las viejas culturas mediterráneas, en especial por los barros púnicos y las pinturas y esculturas etruscas. Todo ello dejó una huella en sus lienzos con mujeres esquemáticas y planas. La organización del espacio y su gusto por la frontalidad son muy personales. La factura es sólida, y el color, nítido a menudo, se densifica en algunas ocasiones, tal como acaece en el lienzo *Le spose dei marinai.*

Gino Bonichi, más conocido por Scipione (1904-1933), murió a los veintinueve años, antes de haber puesto a punto su investigación. Era entonces un expresionista tan conturbador como violento y lograba una perfecta adecuación entre la furia de la ejecución, la densidad oscurecida del color atravesado por luces irreales y la dislocación desgañitada de los rostros.

Junto a él se expone el *Ritratto della madre,* de Renato Guttuso (1912). Guttuso, uno de los fundadores del grupo Fronte Nuovo delle Arti, es, en principio, un realista o neorrealista, pero con aportaciones propias dentro de su compromiso. Es monumental, y se carga muy a menudo de anécdota, pero consigue, a veces, la inmovilización del instante, con extraordinario rigor compositivo y factura sobriamente densa.

A caballo entre la figuración esquemática y la abstracción con reminiscencias surrealistas e improntas virtuales se hallan Enrico Prampolini (1894-1956) y Osvaldo Licini (1894-1958). Prampolini se encuentra aquí bien representado en su momento sintético, neosurrealista y preabstracto de hacia 1930, en el que la riqueza cromática y el orden abs-

tracto se alían, en una unidad de expresión, con las reminiscencias oníricas y con la fragmentación de las sugerencias, en virtud del despliegue flotante de las diversas formas en que objetiva cada una de ellas. Licini crea unos espacios inmensos y angustiosos sobre los que flotan huellas pintadas de pasos o manos y aparece alguna línea que corta de lado a lado el campo cromático uniforme y casi lírico.

La gran apertura abstracta italiana de finales del decenio de los cuarenta completa, en unión de los *decollages* de Rotella, el amplio espectro de esta exposición. Hay en la abstracción italiana tres corrientes principales: la geométrica, representada aquí por Magnelli y Soldati; la espacialista, cuya más importante figura no sólo italiana, sino mundial, es la del argentino de ascendencia italiana Lucio Fontana, y la informalista y posinformalista, que tiene en Burri una de las personalidades estelares de la historia total de la tendencia. Habría que añadir además unas investigaciones serialistas, que siguen siendo abstractas, y que en su variante más libre tienen como máximo representante a Capogrossi.

Alberto Magnelli (1888-1971) hace confluir todos los elementos de su obra en la creación de un orden que lo es tanto de la sensibilidad como del instinto. Pasó por el futurismo, por el expresionismo figurativo y por el expresionismo abstracto, modalidad de la que es uno de los creadores. A continuación inició su período geométrico, en el que permaneció hasta su muerte, en 1971. Sus formas, en exacto equilibrio, se delimitan con líneas rectas o con curvas en generación geométrica de diferente radio; los colores son suaves y nítidos, y hay en sus entramados planos una tensión perfectamente contenida y sin connotaciones extrapictóricas.

En cambio, las figuras geométricas de Atanasio Soldati (1896-1953) no suelen tener un trazo grueso que las enmarque, sino que es el propio color el que se delimita a sí mismo en su encuentro directo con el fondo, o con el de las formas contiguas. Entre sus signografías hay un grupo perfectamente geométrico, pero existe otro que surge de los estratos más arcaicos del inconsciente colectivo, lo que le hace hallarse en relación íntima con los arquetipos más perdurables.

El espacialismo está representado por su máxima figura: Lucio Fontana (1899-1968). Su ideal era, tal como lo hizo constar en su famoso «Manifiesto blanco»—redactado por él en 1946 en Buenos Aires, pero firmado por varios de sus discípulos—, abandonar las formas de arte conocidas y abordar el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y el espacio. Estas ideas se hallaban en íntima relación con las que sostenían entonces en Buenos Aires los responsables de la revista *Arturo* y el grupo Madi, con los que el pintor ítaloargentino mantuvo

entre 1944 y 1947 un contacto lleno de sugerencias mutuas. En Italia terminó Fontana de desarrollar su idea y la llevó a una perfección limpia y desnuda. El espacio protagoniza sus lienzos y esculturas. Un corte en la tela o un entrante en el volumen bastan para visibilizarlo en virtud del juego de las profundidades exactas y de las distancias, medidas ambas más con un instinto infalible que con una razón lógica. El color, siempre distinguido, subraya en las pinturas la apertura ilimitada del espacio base hacia los cuatro lados del lienzo. Todo responde en Fontana a una necesidad básica, por lo que resulta difícil igualarlo en autenticidad.

El informalismo tiene en Alberto Burri (1915) no tan sólo un maestro, sino el pionero que inició la apertura de un camino que han seguido luego, con más o menos acierto, centenares de pintores en Europa y América. Fue en 1949 cuando Burri comenzó a pegar sobre sus pinturas jirones de arpillera, a las que volvía a pintar. No se limitó sólo a investigar ese material, sino que en momentos sucesivos hizo una indagación similar con maderas quemadas, con materiales plásticos y con planchas de hierro en diferentes grados de oxidación. Ningún descubrimiento arrinconó en él a los anteriores, sino que saltó de uno a otro siempre que lo juzgó oportuno y aunó en todos ellos una expresividad intensa con un sentido de las distancias y las proporciones, de manera que una perfecta armonía y un acertado sentido plástico invaden cualquiera de sus composiciones. El informalismo trascendió gracias a él la limitación de sus supuestos iniciales, y todo ello acaeció en una fecha tan temprana como 1948, tan sólo tres años después de que Fautrier hubiese expuesto públicamente los más antiguos lienzos de la tendencia. En la muestra figura el *Grande sacco*, de 1952, un *asemblage* que fue en su día una de las obras más decisivas de la tendencia.

Como representante de las investigaciones serialistas tenemos a Giuseppe Capogrossi (1900-1972). Suele ser considerado como un pintor rítmico y ornamental, pero es preciso destacar también cómo ha llevado hasta el final y sin una sola desviación una investigación abstracto-signográfica en la que cabe detectar un principio de variedad dentro de su insobornable unidad. Un único elemento, o dos o tres muy similares, se combinan consigo mismos a distancias exactas. Varían los colores y la proximidad de los elementos, pero siempre con la posibilidad de que la vista siga caminos ideales en sus engarces. Su *Superficie 335* es una de las mejores obras de ese momento central de su evolución signográfica.

El único *decollage* de la muestra se debe a Mimmo Rotella (1918), uno de los inventores de esta modalidad posinformalista. Tras el encolado tenía que venir el desgarrón. Rotella superó posiblemente en armonía y originalidad a los otros tres inventores—Dufresne y el grupo formado por Hans y Villeglé—y supo aunar la ironía y el humor abier-

to con el lirismo y la necesidad plástica. Las imágenes que pega y desgarra en sus obras son actualidad, pero también un callejón sin salida que está dando en la obra de Rotella su canto del cisne y recuperando, inesperadamente, una vieja nostalgia.

Con Rotella se cierra esta exposición que tuvo las virtudes, pero también las limitaciones, que suelen caracterizar a la mayor parte de las colectivas. La ausencia de la escultura, y el hecho de que los movimientos presentados en la muestra no lo sean con la totalidad de los artistas fundamentales en cada uno de ellos, ni tampoco en sus obras más representativas, constituyen sus principales limitaciones. Cabe reconocer, no obstante, que esta última circunstancia permite apreciar vertientes menos comentadas u obras semiolvidadas de los grandes creadores de nuestro siglo. Además, los pintores italianos hicieron gala de una sabiduría de oficio que demuestra que el estudio de los recursos tradicionales no está reñido con las innovaciones, sino que ayuda a menudo a comunicarlas con mayor eficacia. Su valor informativo es grande, y lo mismo podemos afirmar de su calidad media. Ofrece un panorama, si se quiere, incompleto. Pero las ausencias quedan ampliamente compensadas por la exhibición de unas obras que constituyeron hitos importantes en la historia de las tendencias de vanguardia y, en ocasiones, determinaron las directrices del arte contemporáneo.—*ELISA GOMEZ DE LAS HERAS (Ayala, 65. MADRID-1).*

Sección bibliográfica

AMERICA Y ESPAÑA: HISTORIA CRITICA

Historia de América Latina. Hechos - Documentos - Polémica. Madrid, Editorial Hernando, 1978. Cuatro volúmenes aparecidos: I. Miguel Angel Ladero Quesada, *España en 1492;* II. Mariano A. Aguirre, *América antes del descubrimiento;* III. Rafael Ruiz de Lira, *Colón, el Caribe y las Antillas;* IV. David Viñas, *México y Cortés.*

«Una obra perfectamente documentada, que se aparta tanto de los dogmatismos triunfalistas de la nación conquistadora como del nacionalismo xenófobo e indigenista», anuncia el folleto de promoción de esta *Historia de América Latina.* Esta declaración, visible en los cuatro volúmenes aparecidos y que comentamos, vale ya para señalar el mérito y, a la vez, el esfuerzo superador de dos extremos del enfoque histórico, más panfletarios que científicos o, peor aún, más mixtificadores que inquietos por introducir la duda rigurosa o la conclusión desprejuiciada sobre una historia tan dominada e invadida (hasta ahora) por los intereses del poder disfrazados de respeto a la verdad. De uno y otro lado del espectro, la historia se ha deslizado por el pantano de la ideología moral, contando unos el triunfo del espíritu y la civilización, soñando otros con la Arcadia del Buen Salvaje-Pobre Víctima. Hablar de duda rigurosa supone, en este caso, defender también los interrogantes como un factor más (¿o como base dinámica?) de la investigación científica.

La *Historia de América Latina* ha sido estructurada y revisada por David Viñas. Los distintos volúmenes están escritos por especialistas españoles y latinoamericanos, con la coordinación de Gregorio Gallego y la dirección editorial de Florentino Pérez. Los 18 volúmenes previstos se organizan en seis módulos conceptuales. De los ya aparecidos, los dos primeros constituyen el Primer Módulo. Los volúmenes 3 y 4

integran el Segundo Módulo, que se completará con uno sobre *Pizarro y el Imperio de los Incas* y otro sobre la *Expansión de la conquista.*

La estructura por módulos se propone como medio para romper con el fragmentarismo (o su otra cara, el criterio acumulativo) de las historias tradicionales. Cada enfoque (en España, y el período contemporáneo en América) conserva una relativa autonomía que permite, en última instancia, desarrollar los nexos, cómo se interpenetran e influyen situaciones. Este método, además, es útil en un caso como el de España en su descubrimiento y conquista de América, entendido este proceso como intersección de culturas.

Cada uno de los volúmenes incluye, al final, dos apéndices: uno dedicado a documentos y polémica; el otro, a la cronología de los hechos. Por otra parte, existen cuatro índices: onomástico, toponímico, de ilustraciones y general. Tanto la organización de la obra como el accesible tratamiento de los temas (que no excluye el rigor y la fundamentación erudita) explica y permite afirmar que los receptores de esta historia se inserten en una amplia gama que va desde el lector especialista (profesor o investigador) hasta el estudiante o, sencillamente, el lector no avisado pero curioso.

El libro de Miguel Angel Ladero Quesada, *España en 1492,* concluye con la necesidad de apagar todos los espejismos ideológicos que, mecánicamente, interpretaban el período de los Reyes Católicos o como «estampa idílica» o como «opresora y negramente reaccionaria». Esta toma de distancia comprensiva implica una lectura del proceso histórico que no puede negar, a riesgo de caer en una parcialización falsamente «objetiva», el significado simbólico que asumieron los reyes, contemporáneamente, al articularse (como continuo) con la cruzada franquista. Aunque con una práctica ajada del imperio.

El volumen que escribe Ladero Quesada comienza explicitando el vínculo entre la época de los Reyes Católicos y el desarrollo del sentido de «nación española». Por lo tanto, cómo se va conformando España como Estado moderno. En esta perspectiva, la unidad lingüística castellana se interpreta no como imposición política, sino como resultado de un desarrollo autónomo.

Con el objetivo de situar ampliamente el «estado» de España en 1492, los distintos capítulos del libro hablan de la población y la estructura social, las actividades económicas, el poder político y sus medios institucionales, la organización eclesiástica y la reforma religiosa; judíos, conversos, Inquisición; las relaciones con el Islam; las islas Canarias como Nueva Castilla del Atlántico; la política europea de los Reyes Católicos, el contraste entre indígenas y europeos, etc.

En el capítulo referido a población, los índices demográficos con-

firman, por un lado, la situación de las distintas regiones españolas y fundamentalmente, dentro de la armazón conceptual de la colección, las relaciones con América. Es el caso de Extremadura, a la que Ladero Quesada define como «patria de tantos futuros emigrantes». Dentro de la estructura social destacan las referencias a los privilegios del estamento aristocrático, los vínculos entre los reyes y ese estamento, las distintas realidades sociales de la familia, el linaje y el bando, los campesinos, las sociedades urbanas y, dentro de ellas, el estrato de los marginados.

El análisis de la acción política de los Reyes Católicos es importante, sin duda, para acceder a una visión más aguda de las necesidades de España y su búsqueda de expansión y conquista en los finales del siglo XV. Los lazos con las instituciones medievales, la consolidación de la monarquía, todo ello articulado por lo religioso, son algunos de los elementos tenidos en cuenta. No hay que dejar de lado la propia formación del rey Fernando, a partir de los «doctrinales» para «regimiento de príncipes». Ladero Quesada atenúa el tópico según el cual Maquiavelo, «al escribir su obra *El príncipe,* tomó a Fernando el Católico como modelo de político que habría practicado las ideas sistematizadas por él en su libro, pero esto es bastante dudoso, aunque las disposiciones políticas excepcionales de aquel rey le permitieran discernir principios de gobierno sobre los que después teorizó el secretario florentino».

Resulta ilustrativo confrontar estas ideas con las que desarrolla David Viñas en su *México y Cortés.* Aquí aparece explicitado, con abundancia de datos, el *proceso* de la conquista de México. Se desvela la fusión cortesiana entre diplomacia y violencia, y cómo aprovecha las contradicciones de cempoaleses y tlaxcaltecas frente a Moctezuma. Las tácticas concretas de Hernán Cortés y su coincidencia con la teorización política y militar de Maquiavelo «lo muestran como un sagaz *condottiero* de su época». Discusión de Ladero Quesada que implica la respuesta de David Viñas: el *príncipe* es, más que el monarca, el propio conquistador.

España en 1492 desarrolla los problemas religiosos y, desde las relaciones internas con judíos y moros, va avanzando hacia otras externas, como la actitud con respecto al Islam norteafricano, que «obedece tanto a los lazos de una vecindad inexcusable como a la aplicación práctica de la ideología de cruzada y los intereses mercantiles y depredadores propios de aquella época». En este camino, tendente a delimitar la coherencia política del proyecto de la conquista y la colonización, se encuentra el capítulo dedicado a las Canarias: primeras exploraciones (desde el siglo XIV); disputas entre castellanos frente a

las islas, semejantes a las que ocurrirían después en América; coincidencias de organización social con el Perú de los incas.

Los últimos capítulos abordan la política de los Reyes Católicos frente a Portugal y Navarra, Italia, Francia e Inglaterra; y un panorama sobre el desarrollo de las ciencias, las humanidades, las artes y las letras en esa España de transición entre el medievo y el renacimiento. Como aclara Ladero Quesada —y esto debe entenderse en el contexto de su propio libro y en el de las líneas metodológicas de la *Historia* en su conjunto—, «no se trata más que de poner al alcance del lector unos conocimientos sobre los que pueda formar opinión y unas indicaciones para que los amplíe posteriormente según su voluntad».

Mariano A. Aguirre, autor del segundo volumen, *América antes del descubrimiento,* comienza refiriéndose a los orígenes de los pueblos americanos. En la explicación y confrontación de las distintas teorías, más o menos científicas, no faltan «las autorreflexiones mitológicas y los relatos de los informantes de los pueblos precolombinos» ni «las interpretaciones enmarcadas en la teología». Se suceden, entonces, los mundos consecutivos (cataclismo y regeneración) en los aztecas, el mito platónico de la Atlántida, las teorías de Darwin y Ameghino, el concepto de «unidad racial» del hombre americano según Ales Hardlicka, la refutación de Canals Frau y, desde el punto de vista lingüístico, la de Walter Krickeberg. A partir de Paul Rivet, surgen las teorías sobre el origen polirracial, como la de Mendes Corrêa, Montandon, Imbelloni y otros. La polémica sobre los orígenes de los pueblos americanos sigue viva. Lejos de una visión cientificista de corto alcance, los aportes mitológicos y legendarios sirven, sin duda, de elementos reveladores de distintos modos y estadios de concepción del mundo. Más aún si tenemos en cuenta que la conquista supuso en gran medida el conflicto, a veces y toda inconciliable, entre dos culturas y/o estadios de la historia del hombre.

En el capítulo titulado «Dialéctica de la evolución», Aguirre analiza los problemas de la caza, la pesca y la recolección; alimentos y cestería («elemento concomitante de la recolección»); revolución agrícola; cultivos y procedimientos; cosechas, herramientas e irrigación; sedentarismo y población. La evolución puede seguirse, además, a través de la sinopsis cronológico-cultural. Se parte de una primera gran diferenciación entre las culturas precolombinas: las más avanzadas en Mesoamérica (México, Guatemala, Honduras y parte de Nicaragua) y en gran parte del sistema andino sudamericano (Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, noroeste argentino y norte de Chile); las menos avanzadas, donde el exceso de humedad no favorece el sedentarismo, como el Ama-

zonas, las llanuras argentinas y América del Norte. Se señalan excepciones: la isla de Marajó, en la desembocadura del Amazonas, y los indios pueblo, en América del Norte.

A través de una descripción minuciosa y bien fundada, se puede penetrar en el conocimiento de los principales núcleos indígenas de América del Norte; de las dos tradiciones fundamentales de los pueblos de América del Sur: la cultura de nódulos y lascas, con habitantes recolectores y cazadores rudimentarios, y la de los cazadores superiores con puntas de proyectil. Finalmente, se analizan las supervivencias de los recolectores (provincia de Buenos Aires y Patagonia, en Argentina, por ejemplo) y la peculiaridad de los *concheros,* característicos de la pobreza y el nivel más primitivo de vida en la costa, tanto atlántica como del Pacífico.

Especial referencia merece Brasil y sus distintas áreas de poblamiento y cultura: la cuenca amazónica, Brasil central y Brasil meridional. En cuanto a Mesoamérica, Aguirre comienza ordenando el material en un cuadro sinóptico con datos de cronología y cultura del México prehispánico. Hay un desarrollo exhaustivo de las tres etapas (y sus subdivisiones) de la cultura mesoamericana: preclásica, clásica y posclásica. En la primera se otorga relevancia a los diversos valores simbólicos de las estatuillas femeninas, los rasgos propios de los olmecas, los tarascos, y aquellas culturas que, establecidas en el valle de Oaxaca, abren la llamada época clásica: zapotecas y mixtecas. De estos últimos, Mariano Aguirre destaca la construcción del *Palacio de las Columnas,* definido por Alejo Carpentier como un ejemplo de barroco precolombino.

Los distintos aspectos de la época clásica, desde Teotihuacán hasta la función de los sacerdotes, y el caso de totonacas y huastecas, se ven ilustrados por textos de poesía significativos del apogeo de la «ciudad de los dioses», así como de la construcción de las pirámides «adoratorios».

El último período incluye datos sobre el imperio militarista de los toltecas, los problemas de dispersión y las invasiones chichimecas, entre los siglos XIII y XV.

El estudio del área andina, junto con las civilizaciones preincaicas, y de las civilizaciones periféricas, da pie al último capítulo sobre las altas culturas: aztecas, mayas e incas. Sociedad, economía, distribución de la tierra, religión, artes y ciencias, los juegos y la música, el comercio, la vida urbana, etc., son algunos de los aspectos desarrollados. Si tenemos en cuenta, entre otros méritos, la atención dada a culturas menos estudiadas o poco difundidas (como es el caso de las que se incluyen en el conjunto de las «civilizaciones periféricas»), se puede afirmar que el libro de Mariano Aguirre constituye un excelente mate-

rial de consulta por esa visión integral de los pueblos americanos, del Norte al Sur. Desde la perspectiva más amplia de la colección, cualquier alusión a los móviles de la conquista, y su propia dialéctica, exige revisar los matices culturales del continente americano antes del descubrimiento.

El módulo segundo se abre con el volumen 3: *Colón, el Caribe y las Antillas,* de Rafael Ruiz de Lira. Nuevo enfoque —y ampliación, en tal sentido, del libro de Ladero Quesada— desde las condiciones europeas y españolas. El primer capítulo sintetiza, rigurosamente, los factores históricos que coadyuvaron el proceso de los descubrimientos. La necesidad de expansión de mercados es el principal objetivo, en la misma línea de apertura del Mediterráneo y de las rutas de Oriente a través de las Cruzadas. Ante la crisis y cierre del comercio con Oriente y su consecuencia: el encarecimiento de los metales preciosos, las especias y las sedas, la búsqueda de otros mercados se hace inevitable. Ruiz de Lira refleja la coexistencia de formas de organización precapitalistas (incipientes) con el proceso de exportación de formas de organización bajomedieval a las colonias. La base «evangelizadora» (la cruzada) se articula con los intereses comerciales: los esquemas de pensamiento medieval con el impulso mercantilista.

Los descubrimientos son, además, «síntesis de los conocimientos científico-técnicos». En el siglo XV se va dando una superación gradual de la teoría tolemaica, se produce un importante desarrollo de la aritmética, la cartografía y la astronomía. Por otra parte, merece destacarse la influencia de las obras de Marco Polo, Roger Bacon, Pierre d'Ailly y del Papa Pío II, Eneas Silvio Picolomini, algunas de ellas bien conocidas por Cristóbal Colón. Otros datos de interés se refieren a los tipos de naves más frecuentes en la época, así como a la difusión del uso de ciertos instrumentos de navegación, como la brújula, el cuadrante, el astrolario, el manejo de los derroteros, cartas marinas, etcétera. Por su influencia en la difusión de la ciencia y la cultura, adquiere un papel relevante con respecto a las campañas colonizadoras la invención de la imprenta por Gutenberg.

Después de estos dos capítulos fundamentales para situar el contexto histórico y científico del descubrimiento, Ruiz de Lira se detiene en la personalidad de Colón y los «antecedentes inmediatos de la empresa descubridora». Detalladamente se describen los problemas de organización de los cuatro viajes de Colón, así como de los «viajes menores» que, simultáneamente, realizaron otros navegantes. En el *Memorial* de Cristóbal Colón, de 1494, época del segundo viaje, el almirante propone esclavizar a los indios para acelerar la evangelización y suprimir los hábitos de canibalismo. La violencia con los nativos dife-

rencia a este viaje del primero y es un dato de interés para reflejar las oscilaciones de la empresa colonizadora: el desajuste entre los principios cristianos ideales y la propia experiencia de sometimiento.

El período entre 1492 y 1501, aclara Rafael Ruiz de Lira se caracteriza «por la exploración de tierras, la esclavización y las luchas contra los pueblos indígenas, y la incipiente creación de fortalezas, enclaves comerciales y pequeñas villas y ciudades coloniales dedicadas a la explotación minera, la industria artesanal, la agricultura, la ganadería y los trabajos necesarios para el mantenimiento y desarrollo de estas primeras colonias». El autor analiza los sucesivos períodos de gobierno de las Antillas: Bobadilla (agosto de 1501-abril de 1502) y el sometimiento de los antillanos; Nicolás de Ovando (1502-1509), durante cuyo gobierno se realiza la efectiva ocupación colonial de La Española y la Corona española legaliza el régimen de servidumbre conocido como *encomienda.*

Durante el primer gobierno de Diego Colón (1509-1515) se producen conflictos con los reyes de España, las críticas de los primeros dominicos llegados a La Española por el trato dado a los indios, las leyes de Burgos que institucionalizan, no obstante, el régimen de encomienda. Lúcidamente, Ruiz de Lira registra el hecho de que «las haciendas haitianas, las reservas de indios brasileñas, los latifundios bolivianos y el huasipungo ecuatoriano no son sino la actual prolongación del régimen de encomienda del siglo XVI». En este contexto, es destacable un epígrafe de Richard Konetzke (que precede al capítulo 9) donde se revela el fetiche de la «pereza» del trabajador nativo: el desajuste entre su nivel de cazadores y recolectores y las exigencias del mercado capitalista explica que sólo la violencia del «trabajo forzado» hiciera posible su productividad.

Finalmente, el período 1516-1524 se distingue por la participación de los jerónimos, defensores de la causa colonial, frente a la defensa de un trato más humanitario para con los indígenas por parte del dominico fray Bartolomé de las Casas. Este, como solución al genocidio de los antillanos, proponía el recurso de la esclavitud negra en lugar de la indígena.

En el volumen 4, *México y Cortés,* David Viñas cree preciso alejarse tanto de la leyenda negra sobre la conquista española como de su correlato, el «victimismo»: «Síntesis, si se quiere. Condensaciones de lo grupal, si se prefiere.» Hernán Cortés y Moctezuma aparecen como representantes de lo español y de lo azteca, respectivamente. David Viñas continúa y desarrolla, en este libro, la idea de Pierre Vilar, para quien la conquista ha de ser entendida como «etapa suprema de la Reconquista».

En este último sentido hay un vínculo —ya esbozado en el volumen de Ladero Quesada— entre moros, canarios y aztecas. «Cortés iba a conquistar, pero su sagacidad —aprendida en los momentos más rentables de la *tradición reconquistadora* española— le indicaba que el talante de empresario presuponía costos sociales más bajos que el de simple cruzado.»

El proceso que culminará en la conquista definitiva de México abarca tácticas militares y diplomáticas. Su compleja lucidez, el «maquiavelismo» de Cortés, incluye avances, matanzas, retrocesos, resistencia indígena, destrucción de las imágenes religiosas aztecas, el papel de cruzado superponiéndose al de inquisidor. David Viñas logra conciliar el rigor histórico con el vigor del cronista, a veces detenido en la aparente frialdad del dato numérico desnudo, siempre narrador hábil y dinámico de los acontecimientos: sucesión lineal en ciertos casos; en otros, saltos de cualidad útiles para revelar la dialéctica entre las maniobras y contradicciones desde la corte española y la cotidianeidad azteca, poco a poco fracturada por el conquistador (dios implacable al que se venera y resiste) e, inclusive, por los antagonistas en el interior del imperio mexicano. El problema de la traición, visible en la alianza entre tlaxcaltecas y españoles, se corporiza en la figura de Malinche, compañera de Cortés, intérprete en el contacto entre indios y españoles, síntesis de «una gama de matices que van desde "la socia-matrona" hasta la "esclava-agradecida", involucrando a "la cautiva-melancólica" que se pasa la vida añorando su pasado entre los indios».

Un capítulo muy importante por su función englobadora es el que se titula «Dos concepciones religiosas incompatibles». A partir de un epígrafe de Jacques Lafaye se analiza el fenómeno de desestructuración provocado por la conquista, y su supervivencia y brotes en 1910, o «en los años de Pancho Villa y de Emiliano Zapata». Uno de los síntomas más claros de esa desestructuración lo constituyen los suicidios colectivos, frecuentes ante la derrota inevitable.

Hay algunos conceptos necesarios para comprender el sentido de los sacrificios entre los aztecas. Fundamental es la idea de «parentesco místico», vinculado con el valor regenerador de la sangre de los sacrificios. Según concluye Viñas, lo que en otras religiones se expresa por la abstracción simbólica, entre los aztecas se mantenía en el nivel de lo concreto.

El otro lado de este capítulo lo constituyen las referencias a los misioneros españoles, franciscanos y otras órdenes, con específica atención a Bartolomé de las Casas, y la Inquisición. Es cierto que hay datos exagerados en De las Casas, dice Viñas, «pero como los ochenta o setenta son miles de muertos, bestialmente ejecutados, despanzurrados

por perros o máquinas de tortura, lo cuantitativo se diluye como argumento precisamente en lo cualitativo». Por otra parte, interesa una visión afirmativa del papel de De las Casas: «no en contra del hombre español, sino a favor del hombre humillado».

En el último capítulo, Viñas establece los nexos entre feudalismo y modernidad, alrededor de la distribución de la tierra. Finalmente, analiza (o registra) el cambio de rol social —de conquistadores a funcionarios—: muerte del conquistador y emergencia del virrey.

Merecen un aparte en esta reseña la cuidadosa selección de ilustraciones y los documentos y testimonios que integran los apéndices, fundamentales para una lectura viva y a fondo del proceso histórico. Es decir, una lectura crítica, la única posible.—*MARIO MERLINO (Plaza de España, 9, 3.º izquierda. MADRID-13).*

I SEMINARIO INTERNACIONAL SANMARTINIANO

Madrid, 20 al 25 de octubre de 1980

La figura del general San Martín es estudiada por numerosos especialistas que se ocupan de la historia de América; sin embargo, la etapa española en la vida del Libertador (1784-1811) ofrecía todavía muchas zonas oscuras que se hacía necesario esclarecer para una comprensión más acabada de su gesta emancipadora. Este fue el propósito del I Seminario Internacional Sanmartiniano, organizado por el Instituto Sanmartiniano Español, con sede en Madrid, y que contó con el patronato de honor de Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I, importantes personalidades del mundo de la cultura de España y Argentina y representantes diplomáticos de Argentina, España, Chile y Perú.

Se constituyeron dos secciones de trabajo: una referida a los Centros Sanmartinianos, su estructura y funcionamiento; las relaciones entre los diversos Institutos y de éstos con otras entidades culturales y los planes de actividad futura. En dicha sección participaron los presidentes y secretarios de los Institutos Sanmartinianos de Argentina, España, Chile, Colombia, Estados Unidos, Francia, Paraguay, Perú y Bolivia.

Una comisión académica formada por los doctores Pérez de Tudela y Moreno Cebrián, colaborando como secretarias las profesoras Angelina Benavidez y Beatriz Martínez, tuvieron a su cargo la segunda sección, que contó con la presencia de especialistas euroepos y americanos dedicados a la investigación de la etapa española de San Martín y de

su proyección en América. Los trabajos presentados abarcan una amplia cronología que se extiende desde los antecedentes familiares de San Martín hasta sus últimos años en Francia.

La ponencia de Eugenio Fontaneda Pérez (España) sobre «El abolengo y la genealogía de los Matorras» contribuyó eficazmente al esclarecimiento de la familia de la madre del Libertador, de raíces palentinas, en tanto que el profesor Flavio García (Uruguay) se ocupó del padre de San Martín y de su actuación en la Banda Oriental y en la zona de las Misiones Jesuíticas.

La situación de España a fines del siglo XVIII y principios del XIX se reflejó en dos importantes trabajos que permitieron evaluar el entorno social y político al que no supo permanecer ajeno San Martín. Nos referimos a «Política y sociedad en la España de San Martín», del doctor Cepeda Adán, y «El municipio español que conoció el capitán San Martín», que presentó el doctor Guillamón, ambos representantes de España.

La educación recibida por San Martín en España suscitó la inquietud del ingeniero Guzmán (Argentina), quien confrontó diversos testimonios que plantean la cuestión de los estudios realizados por el Libertador en el Seminario de Nobles. Por su parte, las ponencias de la profesora Nelly Ibis Rossi, sobre «Formación educativa del general San Martín»; la de Nélida Boulgourdjian, «El Seminario de Nobles a través de sus constituciones y reglamentos», y la del doctor Carmelo Sáenz de Santa María, acerca de las «Bibliotecas y laboratorios en el Colegio de Nobles de Madrid», reflejaron la dificultad que presenta este aspecto de la historia sanmartiniana.

El comienzo de la etapa española de San Martín se ubica en Málaga. El señor Villegas, de Argentina, se ocupó de las características de la casa donde vivió, y el doctor E. de la Cruz Hermosilla habló de Cádiz, el último sitio de la ruta del Libertador en España.

Por supuesto, no podía estar ausente el tema de San Martín y su paso por el Ejército español, ya que perteneció a él por espacio de veintidós años. El doctor Sisinio Pérez Garzón se refirió a la «Estructura organizativa de las fuerzas militares en vísperas de la crisis del Antiguo Régimen», visión que fue complementada por la ponencia del doctor Cepeda Gómez sobre «La crisis del Ejército español en el reinado de Carlos IV». Sobre la guerra de España con la Francia revolucionaria y el estado de las fuerzas militares se ocupó el doctor Enrique Martínez. Estos tres trabajos, muy bien documentados, interiorizaron a los asistentes al Seminario sobre los pormenores del Ejército español donde revistaba San Martín.

Un aspecto poco trabajado en la historia sanmartiniana había sido

la actuación de los hermanos de San Martín en el Ejército español; sobre ello nos informó la profesora Angelina Benavidez, de Argentina, a través de su ponencia «Los hermanos de San Martín y su paso por el Ejército español». El coronel Gárate Córdoba se ocupó de «Los compañeros de armas de San Martín», algunos vinculados más tarde, como jefes del ejército realista, a la etapa americana de la guerra de la independencia.

Sobre el entorno militar de San Martín entre 1788 y 1811 se refirió el coronel Salas López, y el general Sánchez de Bustamante, de Argentina, resaltó las virtudes militares en un trabajo que tituló «Impronta militar de San Martín».

Las vinculaciones entre San Martín y los españoles fueron objeto de análisis por parte del general Córdoba, de Colombia, quien resaltó la importancia de estas relaciones y su influencia en la trayectoria de la emancipación.

Rasgos desconocidos de la personalidad del general Francisco Solano, al que San Martín sirvió como ayudante de campo durante cinco años, fueron revelados por la profesora Beatriz Martínez, destacando aquellos aspectos que ejercieron una notable incidencia en la formación del Libertador y que constituyeron «el legado del general Solano».

El doctor Coccorese, de Argentina, explicó a través de su ponencia que San Martín «no malquiere a España, sino al régimen absolutista español», señalando el profundo amor que sentía el general por la tierra que lo formó, herencia que también destacaron las exposiciones del profesor Coloma Poblete (Chile) y del doctor Aceto Marini, de El Salvador. El primero habló de la raíz y formación española del Libertador, y el segundo, de la influencia de la ideología liberal española en el pensamiento democrático de San Martín.

Los representantes de Estados Unidos de Norteamérica también señalaron las vinculaciones entre San Martín y España—general Alvear Godoy—, y «el eco de la revolución sanmartiniana en los españoles residentes en Estados Unidos», el coronel Ernesto Montemayor.

La actuación de San Martín en América reveló a cada paso la presencia de su formación hispánica. Los temas referidos a esta influencia estuvieron a cargo, en primer lugar, de la doctora Reina Torres de Arauz, representante de Panamá, quien se refirió a «Las influencias culturales hispanoamericanas en la personalidad de San Martín»; en segundo lugar, el profesor Carlos Tissoc, del Perú, destacó la proyección de San Martín en América, y, por último, la doctora Joaquina Padilla, panameña, habló acerca de las monarquías como recursos de transacción en los sistemas de gobierno sudamericano.

Las relaciones entre San Martín y los jefes españoles del Perú fue-

ron objeto de un detenido examen por parte del profesor Julio César Chávez, del Paraguay, en tanto que el doctor John Fisher, de Inglaterra, presentó, con criterio científico, los elementos que componían la sociedad peruana en vísperas del desembarco de San Martín.

La Conferencia de Punchauca y su influencia en la gesta libertadora fue el tema abordado por el doctor Argañaraz Alcorta, y el doctor Gianello destacó la adhesión y admiración que despierta San Martín en el caudillo Estanislao López, de Argentina.

Los últimos años de San Martín, exiliado en Francia, atrajeron la atención del profesor Jacques Pinglé, quien señaló la decisiva ayuda de Alejandro Aguado, al tiempo que reveló aspectos sumamente interesantes de la personalidad del benefactor de San Martín. Los contactos del Libertador con jóvenes chilenos y peruanos que se educaban en Francia y las consecuencias en acontecimientos posteriores en América de dicha relación fue el aporte del doctor Demetrio Ramos Pérez en una interesante comunicación que llamó «La influencia de San Martín en la época cenital de los años cincuenta y su reflejo posterior».

La presencia de San Martín en la historiografía española y su tratamiento motivaron los valiosos trabajos del doctor Ramón Ezquerra Abadía: «Aproximación de la visión de San Martín en los historiadores españoles», y de la doctora Silvia Hilton: «La historiografía española sobre San Martín», coincidiendo en señalar tres momentos en la apreciación del Libertador: indiferencia, repudio y, a partir de la segunda década del siglo XX, una actitud más científica en el tratamiento del tema que se acrecienta cada vez más.

Una nueva propuesta metodológica para abordar la historia sanmartiniana fue hecha por el doctor Rodríguez Delgado, a través de su trabajo «San Martín en perspectiva sistémica». Las ponencias de los representantes del Perú, Gustavo Pons Muzzo y Carlos de Souza, resaltaron los principios filosóficos, políticos y sociológicos que rigen la obra del Libertador, y el coronel Berrios Escobar, de El Salvador, destacó la vigencia del pensamiento sanmartiniano en el mundo contemporáneo.

Los resultados de este I Seminario Internacional Sanmartiniano pueden ser considerados como muy satisfactorios, tanto en el aspecto académico como en el de la confraternidad hispanoamericana que suscitó. La próxima reunión se realizará en Lima (Perú), durante el año 1982, donde se seguirá ahondando la figura y obra del Libertador de América.

BEATRIZ MARTINEZ (Tutor, 38. Apt. 305. MADRID-8).

LEOPOLDO DE LUIS Y SUS PALABRAS GRISES

Nuestro poeta cordobés obtuvo el sevillano Premio Angaro 1979 con su libro *Igual que guantes grises* [1] y, recientemente, el Premio Nacional de Poesía. Este último galardón no sólo proclama la calidad de estos versos, sino que, en cierta manera, representa un 'reconocimiento' de su total obra poética [2].

Igual que guantes grises es un título que incita al lector desde la portada en que aparece. ¿Se encierra en él la clave poética del libro? ¿Resume comparativamente—«*igual que*»—su sentido primario o simplemente alusivo? ¿Surge de algún poema o verso? ¿Consecuencia del azar o delicado trabajo de conciencia? ¿Acaso punto de partida? La comparación igualitaria irradia una fulguración que se proyecta subconscientemente en la imaginación del que lee. ¿A qué se aplican estos «guantes», precisamente «grises», y no blancos o negros o de cualquier otro color?

Tratemos de comprender la transubjetividad de esta imagen, o su objetividad—si la tiene—, asediándola donde la encontremos, procurando aflorar de ella su significación posible. ¿Nos sugerirá insospechadas alegorías dentro de nuestra fenomenología poética, o será fiel a un sentido único y sostenido, verdadero *leit motiv* recurrente?

La primera cita—siguiendo el título del libro—se insinúa con variantes en el primer poema y que se titula «La palabra». Es ésta el «guante oscuro»—¿gris?—para asir «*el hierro incandescente / del ansia de justicia*», al mismo tiempo que «*concha pronunciada*» de la libertad. El poema «Los mitos» comienza y termina con la comparación que nos inquieta: «*Los mitos son igual que guantes grises.*» ¿Por qué? Porque protegen al hombre, transfigurándole la dura y cruel realidad que le condiciona y le circunda. Han encubierto su inocencia. Pero el poeta—el hombre de hoy—va despojándose de esos mitos, al enfrentarse consigo mismo, con el mundo y con la Historia. En el segundo verso de «Las aves» reaparece la afirmación primera de que son «*las palabras igual que guantes grises*». En el poema «Los muertos»—en que los vivos son los verdaderos difuntos, porque están «*apretando / el amor sus dedos de ceniza*»—parece que halláramos la mano que se guarda en aquellos «guantes grises»: guantes de vivos-muertos o de muertos-vivos. Muertos que viven en nosotros. La «ceniza» añade cromatismo funeral y patético a ese «gris» que colorea todo el libro [3]. La

[1] LEOPOLDO DE LUIS: *Igual que guantes grises*. Colección Angaro, Sevilla, 1979, 60 págs.

[2] Las adversas circunstancias vividas por la cultura española en las últimas décadas retardaron, sin duda, esta recompensa que habrían podido merecer con la misma justicia libros suyos anteriores.

[3] He aquí algunos ejemplos: «*gris* rosario de las decepciones», «llenándose de *gris* azul los ojos», «*grises* regimientos», «dos mujeres de rostro *ceniciento*», «sórdida escoria *gris* de las hogueras», etc.

imagen de la mano—en otro poema—se asocia directamente al guante y al gris metafóricos, en doble imagen fúnebre y elegíaca: «*y debajo del guante de ceniza / oculta el hueso su amarilla afrenta*». En «Extrañas radiaciones», Leopoldo de Luis revela ampliamente el hondo sentido de sus «guantes grises», suyos y de los hombres:

Alguien nos pone unos extraños guantes
para manipular la rosa ciega
que nos habita. Todo lo tocamos
con las manos atadas y cubiertas.
Acaso no tenemos manos, sólo
una piel falsa que la vida apresa,
que en el amor se posa, que recorre
la superficie amarga de la pena.
Una funda sombría donde, helada,
sus sensaciones pone la evidencia.
Tenemos miedo de dejar desnudos
los dedos que no son sino unas trémulas
radiaciones que mueven su tenaza
para satisfacer nuestra pobreza,
nuestra nada animal, nuestro reflejo,
que sume en su invisible cristal la indiferencia (págs. 50-51).

El hombre, con los guantes, defiende la vida—la rosa— que le habita, porque está manchado, purulento, y mata cuanto toca. Tampoco hay redentores que la salven. Pero acaso—en esperanza última—mañana gozarán otros hombres esa libertad que hoy es «*jaula rota*». En el poema final—«Las palabras»—, éstas devienen «*esos guantes que visten / los infinitos dedos del silencio, / esas manos cargadas de sentido...*»

Los «guantes grises» son, en última instancia, expresión simbólica visual y, obviamente, su simbolismo deriva de las manos de las cuales el guante es su vestido. Pero en este libro el guante es la palabra con que el hombre se cubre y se protege: los mitos que ha creado, soñando salvarse de la muerte. Mas hoy ha renunciado a esos guantes para enfrentarse desnudamente con su angustia y su miseria, su decepción, su enfermedad y su propia nada.

La coloración gris, además, imparte neutralidad, indecisión, ambivalencia, incertidumbre. En cuanto «*ceniza*», evoca el simbolismo cristiano que expresa duelo y humildad. Estos matices se irradian sobre el libro, acentúan su patetismo y contribuyen al tono pesimista que permea—casi sin esperanza—todos los poemas [4].

[4] Conviene no olvidar que el gris, al ser una combinación de blanco y negro—símbolos de lo positivo y de lo negativo—, es un color dual que entremezcla lo germinal y primal, el no-tiempo y la eternidad, lo inferior con lo superior. Su negativismo, por tanto, es parcial.

Cita inicial

Encabezan el libro el universal apotegma «*Homo homini lupus*» y una cita de Francisco Ayala en la que éste confiesa haber creído ingenuamente, en su «remota adolescencia», que era «factible un orden social donde la felicidad estuviera cumplida y garantizada». Al transcribir estas autoritativas palabras, el lector asume que el poeta las hace suyas. De hecho, los poemas, uno a uno, las desarrollan y corroboran, pero desde ángulos personales, subjetivos y, a la vez, históricos. El subjetivismo deluisiano nunca desmentirá la historicidad en cuyo plano vive y muere el hombre. La astucia y la crueldad, dentro de sí, batallan con su inocencia y su bondad, terminando por vencerlas. La tragedia individual lo es también de la Humanidad. Sin embargo, para el lector de naturaleza optimista, existe la esperanza implícita, pues recuerda que el lobo también puede ser cambiado por el amor y por la cultura [5]. A Leopoldo de Luis, por el contrario, sumido en su época, le cuesta creer en el místico ejemplo cristiano; aún más, hasta olvida a los autores clásicos o no puede o no quiere recordarlos, embargado por su pesimismo ontológico y existencial. Así, ignora a Isócrates, para quien ninguna condición humana era permanente. Tampoco parece aceptar el cambio heraclitiano. Niega que haya días gozosos tras la monótona y terrible tristeza del vivir, condenado al cáncer y al infarto. Y es severo consigo mismo y con el hombre-lobo. Según él, la acción del amor es débil, al no acordarse de aquella verdad aforística de Cicerón: «Nada es demasiado difícil para el que ama». Sólo un atisbo de esperanza, al final del libro, se alza tímidamente como un resplandor lejano: acaso el hombre del futuro logre esa felicidad que hoy no existe. Como si, súbitamente, hubiera recordado a Pitágoras, que afirmaba: «Sólo hay dos remedios para el sufrimiento del alma: esperanza y paciencia.» Como si, de pronto, recordara la moral estoica. Pero en este libro no hay cabida para el alma.

Estructura

Treinta poemas componen la indivisa estructura, sin secciones ni parcelas. Podría creerse que es lineal, al ordenarse los poemas sucesivamente. Pero al iniciar y cerrar el libro el tema de la palabra—ligada a su título—, parece transparentarse la configuración de un círculo, al unirse el principio con el fin: una órbita existencial que encierra todos

[5] La parábola de San Francisco de Asís—recordaba por Rubén Darío en su célebre poema—serviría de paradigma.

los poemas en un anillo temático, pues ellos mismos son palabra, son verbo. Principio y final del hombre, la palabra: alfa y omega de su vivir, razón de su existencia: *logos.* Si tal círculo se configurara estructuralmente, el libro irradiaría—como la rueda o la esfera—un símbolo de dinamismo psíquico. Al ser el círculo emblema solar universal de la eternidad se uniría al valor cromático del blanco que se integra en el gris dominante, corrigiendo levemente el fondo trágico del libro, abriéndolo a la esperanza del futuro como salvación posible de la Humanidad que hoy se cree condenada al caos, a la muerte y a la Nada.

MÉTRICA

En *Igual que guantes grises* domina la métrica regular: los endecasílabos blancos, asonantados o con rima consonante, agrupados en cuartetos, en estrofas de cinco, diez, once versos o de número variable. En la parte central, varios poemas—del trece al dieciocho—son sonetos independientes, de corte italiano, pero otros se componen de varios sonetos que expresan variaciones del tema propuesto: «Soy un cuerpo» se compone de seis; «Noche somática», «Lobotomía» y «El hambre», de tres. «Lástima que no valgan los valores eternos» es un soneto en alejandrinos, forma que destaca al poema señeramente dentro de la urdimbre temática del libro. (He aquí un claro ejemplo de la pericia técnica de nuestro poeta.) Prevalece, pues, el rigor métrico. Leopoldo de Luis encauza y escande su mensaje dentro de una forma total nunca laxa, ni en libertaria ametría. Sus versos 'suenan', en gran parte, y 'lirifican' los naturales prosaísmos que le impone su temática. Cuando no aparecen la consonancia ni la asonancia, idea y sentimiento ganan libertad expresiva, pero pierden lirismo—por muy 'mecánico' y 'conceptista' que éste pueda parecernos en los ya mencionados sonetos—, y, en consecuencia, música.

La métrica deluisiana sirve a ese patético tono gris del libro y a su emoción viril, ronca y contenida: 'guante' melódico necesario para convertir en poesía la trágica historia del hombre en el mundo de hoy.

TEMÁTICA

Los versos 'grises' de Leopoldo de Luis entretejen, en la estofa poemática de su libro, lo biográfico y los temas más esenciales para el hombre y el poeta contemporáneos: la palabra, la libertad, la justicia, la ignorancia humana ante las formas temporales y ante la realidad geológica; la búsqueda del amor que supla esa ignorancia, esa *«átona aso-*

tía», la enfermedad, el miedo—¡kafkiano miedo!—de la vida y de los muertos, la liberación de los mitos engañosos. Ante el tema de Paraíso Perdido—fundamental en la literatura y en la poesía española de posguerra—, la concepción deluisiana difiere de la de John Milton, de Vicente Aleixandre y de Luis Cernuda: el hombre contiene dentro de sí su propio paraíso, del cual un día es expulsado; no es su castigo, sino inexorable expatriación:

El paraíso está en nosotros mismos
y lo perdemos porque nos perdemos,
porque nos derrotamos, nos persiguen
nuestros propios ejércitos de pena,
nuestros ángeles tristes nos expatrían.

Aves de destrucción son las angustias del hombre, condenado a muerte: no caza al buitre, sino que es por él cazado. Es un hombre vencido. En él hay dos antagonistas: el que es y el que quiso ser se asesinan en él mutuamente. Hombre sin sueños ni idealismos. Tampoco sabe verse, pues proyecta su figura en un cristal sin azogue que no puede reflejarle. La muerte la intuye como un árbol seco, en un paisaje ceniciento, símbolo de la vida humana. ¿Ser pájaro? Imposible esperanza. El ser amado es un cuerpo condenado a muerte. Y el hombre se ausenta de sí mismo, lebrel que se persigue. Sólo el olvido es su liberación. Pero el hombre espía al que ha sido, «*vigilante del tiempo*». El hombre no es otra cosa que su cuerpo, irremediablemente ligado a él. El cuerpo no es posesión: es ser, es existencia. Y el cuerpo es «*nada*». Pero dos cuerpos juntos afirman su realidad. El hombre—ejecutor de su propia muerte—es el único responsable: «*soy mi propio daño / y el mismo pelotón que me fusila*». Ha fallado su motor. La vida está en la noche somática, en la noche fisiológica, y va «*a un alba de mentira mitológica / donde nos inventamos la alegría*». El ser es «*un metabólico suceso: / un canje de energía y de materia*»[6]. Duro hueso, arteria que se quema, estertor de esperma, balbuceo... El hombre es noche sucesiva. En «Lobotomía», el poeta pregunta por el hombre interior, por el yo puro, cercado por su sangre, en la prisión de su biosfera. Se ha evadido la interioridad de la persona. Y, de pronto, se rompe su «*triste e inútil maquinaria*».

Tremendamente patético es su testimonial poema—tres sonetos—sobre «El hambre», mal que no cura ninguna metafísica. Los mitos tratan de justificar su dictadura... Leopoldo de Luis no acepta que mientan: «*Historias celestiales no nos cuenten...*» Nada justifica la injusticia del mundo. Los valores eternos no valen para nada, y ninguna pu-

[6] (¡Qué lejos, aquí, el ser de Parménides!)

reza puede salvarse en el agua sangrienta. El hombre, insolidario, es incapaz de asumir las penas de los otros, «*cangilón de una noria llena sólo de su propia agua*». Todo da miedo al hombre: la luna, la noche, el día, la vida, la gente, abrir y cerrar los ojos... En las ruinas del solar —descrito pormenorizadamente—, dos amantes se aman: «*El amor solo nos salva / en un mundo de inhóspitas esquinas.*» El hombre, además, es un huérfano de sus cinco sentidos—«*manantiales*»—corporales. Todo se ha vuelto ceniza: «*Ya podemos decir que somos piedra.*» En «Hombre que se desnuda», éste—sin traje, sin nombre, sin sentimientos—va a hundirse en la tierra pantanosa para siempre. «Morir entre sus lágrimas» es una elegía a la soledad que está en alguna parte, pero que no se encuentra en el tumulto del mundo: soledad amada y desamada, «*pequeño cáncer*». Sin el hombre, no hay paisaje: él lo descubre, lo contempla y lo nombra. ¿Qué será del paisaje si las bombas exterminan a este pequeño dios que es el hombre?

No hay redentores en el mundo actual, y la esperanza ha muerto: «*Los viejos mitos ya no unen*» a los hombres, mientras crecen los «*terceros, cuartos mundos manejados / por complicados planes estratégicos / de primeras materias transferidas...*»

En «Pudiera ser mañana», el poeta admite—con humor triste—que la libertad y la justicia siguen siendo «*rosas utópicas*», pero enfermas de «*ictericia*»; y que los hombres de mañana seguirán creyendo en ellas. La leve esperanza de que puedan realizarse algún día emerge en su ánimo: «*Si ayer no fue, pudiera ser mañana.*» Pero, seguramente, volverá a repetirse la misma vieja historia. Otra leve esperanza cierra el libro: acaso puedan las palabras desintegrar los refugios del hambre y de la injusticia, pues «*Las teje densa urdimbre solidaria, / un hilo humano las hilvana y cose*» fraternalmente. Si en algo cree Leopoldo de Luis es en la salvación final por la palabra.

Historia, antropología, ontología, biología que asume la metafísica, se funden en un todo en estos poemas dolorosos, desolados, cuya única esperanza son las palabras, «*guantes grises*» del hombre.

Maestros

En algunos poemas se insinúa el diálogo tácito de Leopoldo de Luis con los grandes maestros: con Antonio Machado—poeta de la palabra verdadera—, con Vicente Aleixandre, con Luis Cernuda y hasta con John Milton, directamente mencionados en ciertos versos, y a quienes responde o contradice con su amarga desolación. Otros—por su léxico, su metafísica o su mensaje social o simplemente humano—nos recuer-

dan a Quevedo y al Dámaso Alonso de *Hijos de la ira*. Pero en el poeta cordobés no hay cólera, sino fatalista aceptación del triste destino del hombre y de su condición humana, sin que esto quiera decir que admita ninguna clase de senequismo, pues se rebela contra todos los mitos, ya sean religiosos o filosóficos.

Estilística

La temática de su libro—situado en nuestro presente—obliga a Leopoldo de Luis a usar un lenguaje consciente y voluntariamente prosaico, al referirse a las realidades de nuestro mundo actual, a la ciencia, a la técnica, al cuerpo del hombre, atacado por la enfermedad y la angustia. El mensaje social, por otra parte, exige la alusión sociopolítica. Pero la patética ironía que impregna los versos, la utilización de antítesis y contrastes, la magnificación y la reducción, humanizaciones, animalizaciones, cosificaciones—«*el tiempo, como extraña dentadura*»—, la materialización espacial del hombre, el simbolismo cromático, etc., son recursos poetizantes de buena ley que Leopoldo de Luis sabe emplear con toda maestría y adecuación trascendente. Algún verso de hondo lirismo, no obstante, emerge de este magma trágico: «*Este árbol solo en tierra de ceniza.*»

Final

Igual que guantes grises es un libro verdadero, de sangrante sinceridad, en el que el 'yo' se confunde ontológicamente con el 'nosotros'. Leopoldo de Luis, en él, se ha hecho carne del hombre actual. La vivencia personal asume la vivencia colectiva y universal. Patético y desolado cosmos que, a veces, nos recuerda el patético y desolado *Mundo a solas*, de Vicente Aleixandre.—*CONCHA ZARDOYA (Virgen de Iciar, 21. EL PLANTIO. MADRID-23).*

ANIBAL NUÑEZ: *Taller del hechicero*, Balneario Escrito, Valladolid, año 1979.

La naturaleza de su obra anterior (*Veintinueve poemas*, en colaboración con Angel Sánchez, Salamanca, 1967; *Fábulas domésticas*, Ocnos, Barcelona, 1972) y la poética—en la que, aparentemente, dicha

obra se sustentaba (cf. *Poetas españoles poscontemporáneos,* El Bardo, Barcelona, 1974, págs. 237-238)—hizo que buena parte de la crítica se sintiera tentada de ver, en ella y en su autor, un simple epígono de la poesía anterior más inmediata: la de la generación o grupo de Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Angel González, José Angel Valente..., etc. Que esto no es así nos lo demuestran, frente a toda duda, dos hechos: *a)* uno, que, aun cuando hay en Aníbal Núñez (Salamanca, 1945) una actitud de contemplación crítica y de asunción irónica de la realidad, tal actitud y contemplación se aparta no poco del eje paradigmático de los poetas anteriores, al no basarse en una posición ética, sino más bien en un rechazo de índole estética, que se convierte en un lúcido juego de hacer y deshacer esa realidad desde los componentes integradores del lenguaje; *b)* otro—éste común a la mayoría de los poetas nacidos entre 1939 y 1945—, que su dicción (y así lo expresa, de manera precisa, en su poética) no es ajena a ciertas prácticas de escritura experimental, al modo de la realizada por los jóvenes que, hacia 1970, recibieron la denominación, ya acuñada, de *novísimos.*

Ahora bien: Aníbal Núñez no es, sin embargo, un *novísimo,* como tampoco, creo, un epígono de la promoción inmediatamente anterior a él. Aníbal Núñez pertenece, por razones estrictas de escritura (y acaso de edad), a esa línea—no sé si de transición, apertura o disidencia—que definen los nombres de Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, Ramón Irigoyen, Jesús Munárriz, José María Alvarez y, tal vez, José Miguel Ullán. Unos nombres cuyas obras todas presentan elementos comunes, rasgos paralelos, modos simultáneos, a medio camino entre la memoria, transformada, de la creación anterior y la poética—no del todo aceptada—de la promoción siguiente. Poetas, pues, duales, en razón de su ubicación cronológica; pero también totales, en razón de su manifiesta y plural singularidad. Partícipes de dos tendencias inicialmente opuestas, su afirmación ha consistido, fundamentalmente, en eso: en la defensa de su individualidad. Lo que les ha permitido—y también obligado a—llevar a cabo una difícil y no siempre bien entendida labor de equilibrio, cuyos riesgos más graves han sido los derivados de la oscilación hacia uno u otro de esos dos sentidos.

Entre labor de equilibrio y riesgo de oscilación ha transcurrido el quehacer poético de Aníbal Núñez, quien ha sabido mantener una posición independiente (a veces, incluso, marginal y marginada), que ha de verse como el resultado de la interacción, en él, de: 1) una actitud hipercrítica frente a esos dos modos de dicción que la historia presenta enfrentados; y 2) una permeabilidad inteligente para con todo lo que no fuera perlático ni esclerótico. Eso es, me parece, lo que informa—a

nivel teórico—los sustratos de su indagación y, de modo más concreto, lo que se explicita en su última entrega, *Taller del hechicero,* donde se nos presenta, profundamente organizada, una aparente *no-unidad.* Así es, y hay que subrayarlo, porque, por un lado, encontramos que este *corpus* poético se agrupa y distribuye—como el cerrado *Cántico* de Guillén (cf. T. Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca,* Ariel, Barcelona, 1973, pág. 347)—en torno al número cinco, el número de la doctrina retórica medieval (cf. E. R. Curtius, «Zur Interpretation des Alexiusliedes», *Zeitschrift für Romanische Philologie,* LVI [1936], págs. 113-137, y J. S. Lasso de la Vega, *De Safo a Platón,* Planeta, Barcelona, 1976, pág. 20), y, por otro, que dicho *corpus* altera y desvirtúa la matemática organización pentagonal que, dado el número de partes de que consta (I. *Escritos,* II. *Homenajes,* III. *Amores,* IV. *Estrategias,* V. *[Final]),* podríamos pensar constituye su estructura. Hay aquí, creo, un evidente rasgo de estilo, un signo de deliberada voluntariedad. Porque es aquí, precisamente, donde se nos manifiesta ese carácter de decidida afirmación, al que hemos hecho anteriormente referencia. Núñez ha sentado, en la disposición estructural del texto, las bases de una doble oposición: *a)* frente al poema largo, confesional y lógico de los sesenta, el poema breve, a-referencial y braquilógico; *b)* frente a la rígida estructura de los novísimos (sujetos, como es sabido, a la tesis 3 de Praga y a la normativa retórica del formalismo ruso, alternadas con los principios del *New Criticism* americano), la opción agresiva que supone una estructura a-estructural, una disposición flexible del cuerpo poemático, cuyas partes, arquitrabadas todas bajo la acción organizativa de una unidad numérica superior (el cinco), reciben su propia e íntima unidad no del arquitrabe matemático que le sirve de vínculo, sino del difumino que reduce los trazos más firmes de su textura geométrica a una línea de puntos imaginarios, potenciadores, al máximo, de su misma tensión. Una tensión común no sólo a la entidad de los poemas, sino también al todo en su conjunto.

Aníbal Núñez practica, además, junto a (y desde) esa escritura fragmentaria, continuadora, en parte, de Hölderlin y Char, de Ponge y de Sollers, un tipo de realización que supone, en sí mismo, una divergencia de todo el aparato teorético-conceptual, en que se apoya su generación. Pienso, sobre todo, en poemas de evocación histórico-cultural, en los que, contra todo pronóstico del título, hallamos una deshistorización de lo historizable y una historización de lo menor, de lo anecdótico. Así, en «Waterloo» o en «Pebetero», donde puede leerse: *Que me traigan el humo dijo Ciro / y le trajeron todas sus victorias.* Una concisión, muy próxima a lo epigramático, observamos en «Solución

al enigma de J. Donne» *(Antes de conocernos ya sabíamos / que sólo nos habíamos olvidado)*; una alusión a las autoctonías hay en «Del himno de los locos mesetarios» *(Aunque el mar sobrepase nuestras torres / pisamos tierra firme en luna llena)*. Y una intensidad más significativa que la brevedad de sus significantes traducen poemas como «En» *(En el anochecer tu ausencia traza / un mapa fidedigno de nuestro territorio)* o «Madrigal» *(Tus ojos de ese verde / que no sube la bolsa ni los corceles pastan / —corceles son caballos guerreadores— / Tus ojos / que me cuentan de fértiles inundaciones cíclicas)*. Por último, una ironía—enamorada y melancólica—atraviesa las páginas del libro y confiere a lo escrito climática unidad. *Taller del hechicero* es, insistentemente, eso: ironía de sí, burla constante hasta del enunciado mismo, pictograma de una desolada delectación, crónica de un contenido y sugerente nihilismo, que anula su unidad en la respuesta que interroga. Libro, pues, éste, como he dicho, singular, ampliador de sí, personalísimo.—*JAIME SILES (Plaza de la Reina, 3, 6.º A. SALAMANCA)*.

ESTHER TUSQUETS: *El amor es un juego solitario*, Lumen, Barcelona, 1979.

En esta segunda novela de Esther Tusquets vemos un a modo de continuación no sólo estilística, sino también ambiental, de su primer título. Por eso ésta no puede ya sorprendernos, aunque sea igualmente fascinante, pero un poco «matada» por el recuerdo de la anterior, de la que conserva todos los elementos.

No es fácil encontrarse actualmente novelas que sean en sí mismas un juego, y que encima ese juego, tal vez incluso por serlo, proponga una tan clara crisis de identidad, como es el caso de esta excepcional novelista.

El fundamento, o cuando menos principio, de esta crisis lo encontramos en las imágenes del recuerdo, esto es: de la infancia, a la que se quiere reconocer, sin lograrlo nunca del todo, y a través de ese reconocimiento del pretérito la comprensión lúcida de un presente que resulta a la postre igualmente inabarcable y escurridizo.

Para conseguir que sea, o que parezca, más asequible recurre magistralmente a la puntualización del tiempo, la ralentización de la vida, por la cual atrapa cada momento, pero siempre con suavidad y como si algo permaneciera aún flotando. La pintura del instante llega a ser cautivadora.

El marco de cada escena parece siempre exacto, con los elementos justos, sin que se le pueda añadir o quitar algo sin descomponer el cuadro, descrito con un exquisito primor y elegancia. En esta obra, el cuadro interior es más neto, más distinto, pues aquí parece, si no ajeno, sí ignorado el mundo exterior, con lo que gana en intensidad. Ampliar ese mundo relacional de tres personas con otras notas marginales hubiese sido un error en el que inteligentemente Esther Tusquets no ha caído.

Otro importante elemento es el manejo de las obsesiones que nunca llega a parecer que existen, o que no existen como tales obsesiones, pero que están constantemente presentes, intentando los personajes un desquite de sí mismos, de sus frustraciones pretéritas, de sus incapacidades, con todo lo que supone de renuncia a su propia personalidad. Aparecen conceptos que ya le son básicos, como el aburrimiento, tan propio y característico de una parte de la burguesía: tener la vida como un vacío difícil, e incluso imposible o improbable, de llenar. El fastidio de no saber qué hacer con la vida. Y surgen rencores, velados las más de las veces, como no queriendo admitir que existen, pero que van desuniendo, sin aparente razón, el mundo propio del mundo de los demás. La individualidad de cada uno de los tres es feroz, verdaderamente feroz y cruel, aunque sin conciencia alguna de culpabilidad. No se vislumbra siquiera la posibilidad de que alguno se adentre en otra esfera que no sea la suya. Esto, en ocasiones, nos provoca una sensación de narcisismo insensible, pues el propio yo tampoco está planteado en forma de absoluto. En este mismo sentido, el amor es una quimera. Sencillamente, los conceptos de cada cual son los que no tienen cabida posible fuera de sí, son absolutamente incomprensibles.

Y, no obstante, en esa aventura consigo mismo—en la que, por supuesto, no existe ninguna complacencia—hay una búsqueda desesperada, desenfrenada, desde luego imposible, del otro, de lo otro. Para afirmar su identidad tendrán que recurrir necesariamente a referencias de oposición en insoslayable dialéctica: no hay tesis sin antítesis. Y produce entonces, con esa maestría que tan raras veces se da, una situación de sitio, de bloqueo. Dentro de un ambiente mágico, fantasmagórico, se ha llegado a un estado irreversible, sin salida, y que, al cabo, hará que se aniquilen unos a otros. Procedimiento dialéctico que utilizará también en la gradación del ánimo de cada uno de ellos, que va ascendiendo progresivamente y antes de alcanzar la culminación de un posible triunfo se destruye para renacer seguidamente de sus cenizas e iniciar otra vez el proceso. Este proceso lleva consigo, como es natural, y discurre paralelamente al de cada escena, en donde consigue

sorprendentes efectos. Las situaciones, por otra parte, se entremezclan, y parece que hay algo inasible o misterioso que no se puede explicar.

Su forma narrativa es enormemente ambiciosa y que, de no tener un talento tan sobresaliente como el que hace gala Esther Tusquets, se hubiera desmoronado. Utiliza una palabra acariciante, con la que suavemente, como sin pretenderlo, nos va descubriendo cada elemento; imágenes que van formando un cuadro maravilloso en el que cada cosa va adquiriendo una vida y una función propia, sin que alguna que otra reiteración llegue jamás a abrumar. Se va sintiendo poco a poco el latido de la vida, y consigue el milagro, que verdaderamente lo es, de que la vida se parezca a la literatura, y no al revés, como hacen casi todos. Su exuberancia verbal nos acuna llena de sugerencias, sin que ningún adjetivo, ninguna pequeña palabra esté de más.

El único peligro, pero bastante grave, estriba en que de seguir por este camino sus obras siguientes nos suenen demasiado a las anteriores, parezcan ya leídas. El grave riesgo es que las novelas terminen siendo todas iguales.—*EUGENIO COBO (Calatrava, 36. MADRID-5).*

VICENTE LLORENS: *El romanticismo español.* Madrid, Fundación Juan March, Editorial Castalia, 1980, 599 págs. (colección «Pensamiento Literario Español»).

Buen momento editorial, sin duda, para el romanticismo español. Por una feliz coincidencia se ha producido recientemente la aparición casi simultánea de dos manuales que apartir de ahora serán obras de consulta imprescindibles para todo aquel que se acerque a nuestro romanticismo: la obra de Lloréns que vamos a comentar, *El romanticismo español,* y el tomo IV de la cada día más monumental (y, por ende, menos «manual») *Historia de la Literatura Española,* de Juan Luis Alborg (Madrid, Ed. Gredos, 1980). Por si fuera poco, Castalia ha reeditado no hace mucho el libro clásico de Vicente Lloréns *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834),* agotado desde hace mucho, monografía perfectamente complementaria (pues amplía determinados temas) del libro que vamos a reseñar.

El romanticismo español es un libro póstumo: desgraciadamente, la muerte se llevó a don Vicente Lloréns hace unos meses, arrebatándole la posibilidad de ver fuera de la imprenta un libro que es culminación y síntesis de muchos años de trabajo dedicados al romanticismo en España. Hemos llamado «manual» a su obra intencionadamente,

pues creemos que el autor se la planteó como tal: lo que quiso ofrecer es una visión de conjunto, una obra de consulta —en la línea de las de Allison Peers o Navas-Ruiz— que sintetizara su visión de la literatura española, en íntima conexión con la historia, entre 1814 (comienzos de la polémica calderoniana) y 1854. Aparecen incorporados al libro, muy bien integrados en él, los estudios anteriores de Lloréns sobre esta etapa: el ya citado *Liberales y románticos* y varios artículos monográficos que Lloréns había incluido en volúmenes misceláneos como *Literatura, historia, política* (Madrid, Revista de Occidente, 1967) y *Aspectos sociales de la literatura española* (Madrid, Castalia, 1974). Pero, a diferencia de sus trabajos anteriores, el profesor Lloréns ha preferido reducir aquí el aparato bibliográfico a lo imprescindible y ofrecer, sobre todo, sus impresiones de lector, su madurada visión del desarrollo histórico del romanticismo español. Cuando tanto proliferan los estudios críticos de segunda o tercera mano y la frondosa seudoerudición de pie de página, se agradece la lectura de un libro como el de Lloréns, que, ante todo, es el testimonio de un impenitente lector de dramas, novelas, ensayos y poemas románticos.

En la portadilla del libro aparece un subtítulo que nos parece muy elocuente: «Ideas literarias. Literatura e historia». Esos dos son, en efecto, los aspectos que más atraen el interés del autor a lo largo de la obra: de una parte, las ideas literarias vertidas por los románticos en sus producciones críticas, los temas que subyacen en sus obras de creación —en detrimento del análisis formal de las mismas—; de otra, la atención constante a la mutua interrelación entre historia política e historia literaria, un método de trabajo que, si en todas las épocas arroja resultados elocuentes, en el período romántico es sencillamente imprescindible.

De acuerdo con dicho planteamiento, el libro está dividido en tres partes: «La ominosa década (1824-1834)», «Década progresista y romántica (1834-1844)» y «La década moderada (1844-1854)». Pero antes se incluyen unas páginas dedicadas a «La polémica calderoniana», en las que repite Lloréns observaciones que ya hiciera en *Liberales y románticos*. El fue uno de los primeros en apreciar que en aquella polémica entraron muchos factores extraliterarios, fundamentalmente religiosos y políticos (identificación por parte de Böhl de Faber del romanticismo con el tradicionalismo y la reacción política), como vino a dejar claro hace un par de años el estudio de Guillermo Carnero. Hay en estas páginas iniciales de Lloréns palabras muy iluminadoras sobre el prematuro intento de Böhl, las causas de su necesario fracaso y el consiguiente desfase cultural vivido en nuestro país desde el arranque del pasado siglo.

La primera parte del libro, dedicada a la llamada «década ominosa», está a su vez dividida en dos capítulos: «En la emigración» y «Bajo la censura», pues «existieron al mismo tiempo dos literaturas españolas, que no siguieron igual rumbo y que por ello conviene estudiar separadamente» (pág. 32). El primero de esos capítulos, lógicamente, es en buena parte un resumen del contenido de *Liberales y románticos*, pues la atención especial está dedicada a los emigrados de Inglaterra: a la cabeza de ellos, Blanco White, que fue prácticamente descubierto por Lloréns y ha sido una de sus pasiones como investigador; después, Mora y Alcalá Galiano (tan distintos de los que años antes habían polemizado con Böhl), Mendíbil, Gorostiza, la obra en inglés de Llanos Gutiérrez y de Trueba y Cosío, etc. En cambio, son nuevas las páginas dedicadas a los emigrados de París, en especial Martínez de la Rosa y el duque de Rivas; particularmente valiosos nos parecen el análisis que hace Lloréns de *El moro expósito* y la explicación de la trayectoria ideológica de su autor. A este capítulo se añaden, en fin, unas páginas sobre la primera revista de carácter romántico que se editó en España, *El Europeo* (Barcelona, 1823-24), con especial atención a los artículos en que López Soler y Monteggia abren una nueva brecha en la difusión de las ideas románticas. Hay al final de este capítulo una observación interesante, pero es una lástima que Lloréns no saque más conclusiones de ella: «Por último —escribe— hay otro hecho digno de observarse. La introducción de las nuevas ideas de tendencia romántica había tenido lugar no en Madrid, sino en Cádiz, Londres y Barcelona. Por obra principalmente de un alemán españolizado, de un español anglificado, de un italiano y de un catalán» (pág. 191).

En vivo contraste con el ambiente cosmopolita y progresista en que se movieron los exiliados nos muestra Lloréns la imagen lamentable que ofrece la España de la década absolutista, dominada por una férrea censura que estaba casi siempre en manos de oscuros eclesiásticos escandalosamente incultos. En el mismo capítulo se ocupa del seudorromanticismo del *Discurso* de Durán y de algunas revistas de la época, exponentes en general de una actitud antirromántica; pero lo que, por encima de todo, queda claro en estas páginas es la radical incapacidad de muchos escritores de la época para comprender el significado profundo del romanticismo como expresión del mundo contemporáneo: «Pocas veces —escribe Lloréns— se llegó a comprender el sentido del romanticismo como movimiento literario del presente; el verdadero romanticismo, para muchos, era el antiguo, el de Lope y sus contemporáneos (...). Si luego apareció otro procedente del extranjero, concretamente de Francia, ése no fue sino un romanticismo exagerado y

falso. El nacionalismo, al que hay que hacer responsable de no pocas anomalías literarias, también lo fue de ésta» (págs. 208-9).

La segunda parte del libro es naturalmente la más extensa, pues está dedicada a los años en que el romanticismo español —tardío, breve, pero bastante intenso— alcanza su apogeo. Nos limitaremos a ofrecer al lector una enumeración de los temas que en ella se tratan, pues resumir el contenido de sus más de trescientas páginas sería una tarea que desbordaría los límites de una reseña. Los primeros capítulos están dedicados a recrear ante el lector lo que podríamos llamar la atmósfera romántica de aquellos años posteriores a la muerte de Fernando VII: la efervescencia política, las tertulias, el *Ateneo,* el efímero *Liceo artístico y literario* y, sobre todo, la eclosión de la prensa. No faltan las notas de sociología literaria, sin las que sería imposible entender adecuadamente este período: el importante aumento de la comercialización del libro y de la producción editorial, el hecho de que por vez primera haya escritores que viven de la pluma, los esfuerzos por hacer llegar la producción literaria a un público cada vez más extenso (gabinetes de lectura, folletines, obras por entregas), la fuerza que cobran las clases medias como público lector y en especial las mujeres, la avalancha de traducciones, son algunos de los aspectos, mejor o peor conocidos hoy en día, sobre los que Lloréns ofrece su inteligente visión. Unas páginas más adelante se insiste de nuevo en este enfoque en lo que concierne a las representaciones teatrales.

En el resto de los capítulos de esta extensa segunda parte podrá encontrar el lector el análisis de los diferentes autores según el género que cultivaron con predilección: novela histórica, costumbrismo, teatro romántico o poesía. Capítulo aparte merece, con toda justicia, la figura de Larra. El libro de Lloréns viene así a convertirse en una sucesión de pequeñas monografías unidas por un hilo conductor que no es otro que la conciencia que el lector adquiere, por encima de impresiones más o menos fugaces que intenten desmentirla —véanse, como ejemplo conocido, las ideas de García Tassara expuestas en la página 293—, de que la historia del romanticismo español es la historia de una frustración. Por otra parte, no tenemos más remedio que concluir algo que es archisabido, esto es, que de la larga nómina de autores estudiados se yerguen con fuerza propia y alcanzan la talla de lo que podríamos llamar románticos europeos, sin ninguna clase de peros, sólo dos figuras: Larra y Espronceda. Lloréns sale muy airoso del trance que supone escribir unas decenas de páginas sobre autores que podemos considerar ya bien estudiados y conocidos: los dos que acabamos de citar, además de otros como Zorrilla, Hartzenbusch o Mesonero, o incluso Enrique Gil, sobre el que disponemos de una espléndida y reciente monografía de Jean-

Louis Picoche. Junto a ellos aparecen autores muy poco estudiados e incluso casi totalmente desconocidos (nos referimos, por ejemplo, a Vayo, Cortada, Pacheco o Castro y Orozco), no con el afán de descubrir genialidades donde no las hay, sino con el de situar las obras más conocidas en el contexto de la producción poética, novelesca o teatral del momento.

La parte tercera y última, «La década moderada (1844-1854)», es mucho más breve; tal vez las limitaciones de espacio forzaron al autor a ser aquí bastante más sintético. Con todo, creemos que está muy bien vista y explicada por él la reacción antirromántica que se produce en España en la década de los cuarenta, una idea que, como insinuábamos antes, estaba presente a lo largo de todas las páginas anteriores; reacción que tiene dos caras: de una parte, se trata de una reacción política que persigue anular los efectos del liberalismo progresista: la burguesía, observa Lloréns, beneficiada con la desamortización, se hizo conservadora y lavó sus pecados pactando con la Iglesia; de otra parte, es una reacción literaria observable en la tendencia a retornar a planteamientos clasicistas: no se le escapan al autor pequeños detalles, como el hecho de que el tomo segundo de la Biblioteca de Autores Españoles se dedicara precisamente a Moratín (el primero, como es natural, fue para Cervantes) o la importancia que tuvo en esta reacción clásica la inauguración del Teatro Español, según el testimonio de Zorrilla. Pero en conjunto esta década resulta más desdibujada y contradictoria: en la prensa del momento, estudiada por Lloréns, nos encontramos, por una parte, con la difusión de la literatura alemana que lleva a cabo la *Revista literaria de El Español* o con un lúcido artículo de Hartzenbusch en el *Semanario Pintoresco Español;* por otra, con la postura ultraconservadora de una revista como *La Censura.* Asistimos a la reacción católica tradicionalista de un Donoso Cortés, no menos que al aproblematismo burgués de un Ventura de la Vega o un Campoamor, pero no es menos cierto que aún puede oírse el grito romántico de una escritora como Gertrudis Gómez de Avellaneda, y que por esas fechas otra mujer, Carolina Coronado, vierte en sus poemas un sentimiento de la naturaleza que no es en absoluto ajeno al romanticismo. En otro terreno, el muy complejo de la novela decimonónica, señala Lloréns que junto a la novela histórica se van abriendo paso otros tipos de narración que apuntan hacia nuevos rumbos. Lo cual nos conduce a la figura de Fernán Caballero, con la que se cierra el libro.

El último párrafo escrito por Lloréns precisa, creemos, un comentario: «Ya sabemos —dice— cómo en 1820 tituló don Juan Nicolás Böhl de Faber su libro tras la polémica con Mora: *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en lite-*

ratura. Muy lejos estaría entonces de pensar que andando el tiempo el triunfo se inclinaría en favor de los afrancesados, incluyendo entre ellos a su hija Cecilia» (pág. 599). Estas palabras podrían hacer pensar a algunos en una contraposición o enfrentamiento entre padre e hija, cuando lo cierto es que la clave del conservadurismo, más aún, del reaccionarismo de Fernán Caballero, hay que buscarla, como vio Javier Herrero, en la herencia familiar. Por otra parte, los afrancesados en literatura —y en otras cosas— que combatía Böhl poco o nada tienen que ver con el hecho de que su hija recibiera una formación eminentemente francesa en un internado alemán o leyera asiduamente las novelas francesas del momento.

Al terminar la lectura del libro de Lloréns tenemos la sensación de que nos ha sabido a poco, dicho sea como elogio y no como censura. Uno hubiera querido verlo ampliado hacia adelante y hacia atrás. Hacia adelante, con la inclusión de «la última época romántica en España, la correspondiente a Bécquer». (Las palabras que entrecomillo pertenecen a la advertencia preliminar en que el autor avisa de que, por razones de espacio, ha tenido que prescindir de la referida época. Si don Vicente Lloréns dejó escritas esas páginas, o al menos esbozadas, sería muy de desear que algún día pudiéramos conocerlas.) Y también hacia atrás, porque pensamos que hubiera sido enormemente clarificador conocer la opinón del profesor Lloréns sobre el espinoso problema del prerromanticismo del siglo XVIII español. Adviértase, en este sentido, el confusionismo que puede producir a estas alturas el llamar prerromántico, como hace Lloréns, al novelista Rafael Húmara, por el hecho de adelantarse en unos años a la moda de la novela histórica con su obra *Ramiro, conde de Lucena* (1823). Incluso dentro del período estudiado por Lloréns se echa de menos a algún autor, por ejemplo, a Ros de Olano, al que sólo se dedican dos o tres alusiones de pasada. Toda obra como ésta ha de ser forzosamente selectiva, y este originalísimo autor —recientemente reeditado, por cierto— se ha quedado fuera una vez más y sigue esperando la monografía que desde hace mucho está reclamando.

Dos últimas observaciones: una de ellas se refiere a la supuesta paralización de la lengua española como lengua de cultura desde mediados del XVII, problema ante el que se enfrentan, dice Lloréns, escritores como Donoso, Larra o Fernán Caballero. Acudiendo al ejemplo del francés, dice Lloréns, resolvió Donoso «el problema de la incapacidad del español para expresar ideas nuevas, a consecuencia del aislamiento y paralización que se produjo en España en el siglo XVII, cuando en Europa surgían la ciencia y la filosofía modernas» (pág. 558). En términos muy parecidos reaparece el problema al hablar de Fernán Ca-

ballero (pág. 598). Pensamos que esa afirmación debería ser reconsiderada a la luz de la lengua empleada por unos cuantos escritores —más de los que se cree— del XVIII, y aun de fines del XVII: ¿tuvieron realmente problemas para expresar ideas nuevas —más nuevas en su época que las de Donoso en la suya— escritores como Feijoo y Jovellanos, por citar los dos casos más al alcance de cualquiera? ¿Los tuvieron escritores más avezados, como León de Arroyal o Cabarrús? Estoy pensando, claro, en el terreno de léxico, vehículo fundamental de la expresión de las ideas. Caso distinto es el de la adecuación de la lengua a la utilización de una técnica novelística incipientemente realista, que es a lo que parece apuntar Lloréns en el caso de Cecilia Böhl de Faber.

La otra observación es de orden práctico: no hace falta decir que en un libro como el que hemos comentado resulta enormemente útil la inclusión de un índice de autores. Sugerimos a los responsables editoriales del mismo que en sucesivas ediciones se decidan a proporcionárselo al lector. Con ello, esta excelente obra póstuma del profesor Lloréns alcanzará con mayor utilidad lo que ya, sin duda alguna, ha logrado: convertirse en un libro de consulta imprescindible para cualquier lector interesado en el romanticismo español.—*PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Reina Mercedes, 17. MADRID-20).*

UNA REFLEXION SOBRE EL HECHO LITERARIO

La verdad es que con un *corpus* tan denso y rico como el de nuestra historia de la literatura, no puede decirse que los estudios teóricos hayan estado a su altura. A subsanar estas deficiencias van encaminados ciertos estudios recientes, entre los cuales, los de A. García Berrio (1975, 1977, sobre todo) merecen destacarse. En el aspecto metodológico me parece una contribución importante el último libro de Domingo Ynduráin: *Introducción a la metodología literaria* (Madrid, SGEL, 1979), que paso a comentar.

El libro se organiza en dos partes: en la primera, el autor pasa revista a los diversos movimientos de la crítica literaria, para plantear en la segunda los problemas de orden general que la historia de la literatura española suscita. Como decimos, en la primera parte se nos brinda una clara síntesis del recorrido histórico de la teoría literaria —idealismo, estilística, *new criticism,* formalismo, marxismo, etc.—, cuyas principales contribuciones y limitaciones se señalan. De la constatación de estas últimas—la tendencia psicologista de Croce, la estilística

y Richards; el irracionalismo de los *new critics*, conducente al impresionismo subjetivista; el desdén por la consideración formal que manifiesta la crítica marxista; la carencia de aparato conceptual y ahistoricidad de los estructuralismos, etc.—puede deducirse la actitud de Ynduráin ante el hecho literario; actitud que cabe calificar de ecléctica y que inspira la segunda parte del libro en lo que a su aplicación al caso de la literatura española se refiere.

Esta segunda parte del libro supone, en efecto, una tentativa importante por sentar las bases metodológicas de una historia de la literatura española, conforme a los presupuestos ideológicos que se han ido decantando en las páginas iniciales. Tras fijar el concepto de «historicidad» y el criterio adecuado para la selección del objeto de estudio, plantea Ynduráin los límites del hecho literario: todo texto escrito puede merecer el calificativo de «literario» en su momento, pero su fijación como tal en el conjunto histórico dependerá de su funcionalidad diacrónica, esto es, del papel que cumple dentro de la historia literaria como elemento incardinado en la tradición o inaugurador de una corriente innovadora.

Los límites del hecho literario español constituyen otro problema, al que pensamos Ynduráin debiera haber concedido mayor atención. Y esto no porque el criterio lingüístico—en este caso, el ámbito del castellano—sea insuficiente, sino por la importancia de las demás literaturas. No me refiero aquí a las de ámbito no hispánico, secularmente relegadas por nuestra crítica, sino a las que han tenido determinado desarrollo en contacto con la castellana. En el conjunto de la literatura medieval, las investigaciones en el campo de la lírica y la épica han puesto de manifiesto las interrelaciones existentes entre la literatura hispanolatina, hispanohebraica e hispanoárabe con la castellana; interrelaciones que, a nuestro juicio, debieran adquirir mayor trascendencia en adelante para la crítica, pues se integran dentro de una cultura de orden superior. Si esto es así para la historia, creemos que debe actuarse de manera similar para la descripción de nuestra literatura.

Sobre estos presupuestos—historicidad, condición del hecho literario y proyección geográfica del mismo—asegura Ynduráin el objeto de la ciencia literaria en su aplicación al caso español:

> «mostrar el camino recorrido por la literatura española hasta llegar a la situación en que se encuentra en la actualidad, como efecto de una serie de causas directas e influencias que se remontan hasta la aparición del primer testimonio escrito» (pág. 199).

La observación no nos parece trivial si se tiene en cuenta la filosofía contraria que los ejemplos existentes manifiestan. La fragmentación ex-

cesiva, el aislamiento de los autores, la falta de una coordinación auténtica en los planes de las historias de la literatura al uso, sean éstas individuales o colectivas, son los vicios en que por sistema cae nuestra crítica.

Sin duda, uno de los lastres mayores ha sido la exagerada tendencia periodizadora de la crítica, al establecer bloques temporales con fronteras rígidamente delineadas, bajo el condicionamiento, además, de denominaciones que agrupan indiscriminadamente períodos culturales de larga duración. Opinamos con Ynduráin que la delimitación de estos períodos no puede hacerse desde estos supuestos culturalistas, fruto las más de las veces de la reflexión crítica contemporánea y de la comodidad didáctica. Por el contrario, los deslindes entre las épocas deben trazarse sobre marcos social y culturalmente homogéneos, sin temor a que resulten parcializaciones excesivas. Un ejemplo extremo de esto que denunciamos es el Siglo de Oro, expresión que comprende por igual las realizaciones de la primera y última picaresca, el teatro primitivo de Rueda y los fastos de Calderón, y que en razón de ello convendría matizar más. En este punto—se insinúa en el trabajo de Ynduráin—, la crítica literaria ha de contar con las aportaciones de otros campos aledaños, como el de la historia del arte, por ejemplo, y esta consideración, de hacerse con rigor y sin fáciles paralelismos, ampliaría el horizonte del hecho literario.

De acuerdo con la exposición teórica de la primera parte, en opinión del autor, la caracterización de la obra literaria—unidad que comprende el texto propiamente dicho más el aparato informativo que lleva anejo—debe comenzar por el nivel lingüístico. Una vez establecidas las bases formales del texto en cuestión, todo lo que alrededor suyo gire es de importancia para su comprensión global. En esto, la plantilla de Jakobson sobre el acto de comunicación ha resultado de una operatividad extraordinaria. Emisor y destinatario son factores relevantes en el proceso comunicativo, pero de la reflexión de Ynduráin se deduce que no deben primar sobre el factor esencial, que es el texto o mensaje. Otra cosa sería caer en el psicologismo de las teorías arriba apuntadas o en el puro sociologismo—a lo Escarpit, por ejemplo—: una sociología del dato desasistida de ideas, al contrario que la elaborada por Salomón, por poner el ejemplo más sobresaliente.

Las referencias a la historia, la sociedad y los diversos componentes culturales que la conforman deben suponer una especie de salto cualitativo en la labor crítica, una vez establecidas las bases formales, imprescindible punto de partida. Ynduráin—que elogia la obra de N. Salomón—no está en contra de la consideración sociológica de los textos, siempre que ésta siente sus premisas en un conocimiento histórico ri-

guroso y trate de ser al mismo tiempo «el estudio de una época y la proyección sobre ella de la obra literaria» (pág. 240).

A pesar de los debates que la cuestión de los géneros literarios suscita, parece claro que el primer asedio a la obra literaria para situarla en el conjunto histórico debe fundamentarse en su adscripción genérica a uno u otro grupo. Ynduráin empieza por señalar los géneros marcados —poesía y teatro—, si bien hay que hacer notar que desatiende los casos conflictivos del poema en prosa, en lo que se refiere a la primera, y del diálogo, para el segundo, pues resulta difícil una caracterización de la literatura dramática sin tener en cuenta los aspectos que la semiótica ha puesto de relieve (cfr., a este respecto, Helbo, 1975; Díez Borque y García Lorenzo, 1975, y Tordera, 1978). En oposición a la literatura dramática, «inevitablemente referida a fenómenos o hechos limitados» (pág. 226), la novela trata de «describir la realidad objetiva» (pág. 228) y aspira, en consecuencia, como la obra científica, «a una validez teórica general». En este sentido resulta del mayor interés la relación interdisciplinar, que establece el autor entre ciertas obras de creación y sus posibles correspondientes en el plano científico (vgr., *La casa verde,* de Vargas Llosa, y los *Elementos de gramática funcional,* de Alarcos; Queneau / gramática generativa, etc.).

En último término, lo que Ynduráin propone es una recuperación del texto en su condición poética, para que una vez que se ha dado cuenta de la lectura como experiencia personal, se intente conceptualizarla, añadiendo, eso sí, todos los elementos que pudieren resultar pertinentes en su comprensión global. En cualquier caso, Ynduráin es contrario a la edificación de «una retórica normativa, intemporal y ahistórica, al mismo tiempo que se escamotea el objeto poético al colocarlo en un nivel metafísico absolutamente inaccesible». (Para una crítica absoluta de esta orientación *in abstracto*—crítica que no compartimos—, véase Rico, 1978; un caso ejemplar de síntesis de posiciones nos parece Zumthor, 1971 y, sobre todo, 1972, muy desatendido por la crítica medievalista española, sobre la que el modelo pidaliano sigue operante).

Terminaré, por último, haciendo algunas precisiones cuyo fin es complementar bibliográficamente el trabajo de Ynduráin, de elaboración anterior a estas referencias. El lector echará de menos, a buen seguro, corrientes de la crítica contemporánea, pues el criterio de Ynduráin ha sido sintético: se exponen los rasgos generales de la corriente crítica sin descender a la casuística—Brecht, Benjamin, resultan casos evidentes, por lo que se refiere a la crítica marxista—. Tampoco se tiene en cuenta—por motivos cronológicos de elaboración del libro, como decíamos—una corriente de última ola, como la lingüística del texto (Petöfi y García Berrio, 1977, y la ejemplar aplicación al soneto amoroso del

siglo XVI por el profesor español). Hubiera sido conveniente, por otra parte, alguna dedicación a la semiótica, cuyo método ha resultado tan fructífero para géneros como el dramático. (En general, la referencia a U. Eco resulta obligada, a partir de 1968, pese a su entrada tardía en España; véase ahora 1978.)

Desmenuzados pormenores importantes—nunca definitivamente resueltos—por la crítica erudita, parece llegado el momento de sistematizaciones de largo alcance. Un paso importante para una metodología correcta del hecho literario en su planteamiento histórico y descriptivo es, sin duda, este libro de Domingo Ynduráin.—*JAVIER HUERTA CALVO (Universidad Complutense. MADRID-3).*

REFERENCIAS

1972: ZUMTHOR, Paul: *Langue, texte, énigme,* París, Seuil.

1972: — *Essai de poètique médiévale,* París, Seuil.

1975: DÍEZ BORQUE, José María, y GARCÍA LORENZO, Luciano: *Semiología del teatro,* Selección de textos, Barcelona, Planeta.

1975: GARCÍA BERRIO, Antonio: *Introducción a la poética clasicista: Cascales,* Barcelona, Planeta.

1975: HELBO, André: *Sémiologie de la répresentation,* Bruxelles, Complexe. Traducido al español en 1978, Barcelona, Gustavo Gili.

1977: GARCÍA BERRIO, Antonio: *Formación de la teoría literaria moderna,* Madrid, Cupsa.

1978: ECO, Umberto: *Obra abierta,* trad., Barcelona, Ariel.

1968: — *La estructura ausente.* Trad. en Madrid, Lumen, 1978 (ed. de bolsillo).

1978: PETÖFI, Janos S., y GARCÍA BERRIO, A.: *Lingüística del texto y crítica literaria,* Madrid, Comunicación.

1978: RICO, Francisco: *Nebrija frente a los bárbaros. El canon de gramáticos nefastos en el Renacimiento,* Salamanca, Universidad.

1978: TORDERA, Antonio: «Teoría y técnica del análisis teatral», en *Semiótica del texto artístico,* Madrid, Cátedra.

DOS INTERPRETACIONES DE LITERATURA AMERICANA

1

No poca gente pensará que un crítico es un señor que acumula un vasto fichero para volcarlo, ya clasificado y ordenado, en tomos de árida lectura que, por lo general, sólo tienen interés para otros especialistas en la materia. El pavor casi físico, la desconfianza que inspira en mucho

lector hispanohablante todo libro de lomo demasiado ancho, tal vez sea la consecuencia de ello. En rigor, no han abundado en nuestro idioma los ensayos aclaratorios, sino los enciclopédicos catálogos de nombres, fechas y obras, derivados de un concepto catastral de la literatura antes que de la síntesis de una metodología de pensamiento.

La abundancia de este tipo de erudición impersonal, casi inhumana, no significa la inexistencia de una crítica auténtica, esto es, la que rechaza todo criterio congelado y al tocar un tema le insufla luz y vida. Entonces la crítica y el ensayo se convierten en lo que deben ser: un género de creación. Unamuno en España dio un ejemplo de ello, como en América lo dieron Martínez Estrada, Borges, Octavio Paz, Luis Alberto Sánchez.

Este último, nacido en Lima en 1900, es un indiscutible innovador de la crítica literaria hispanoamericana. Su último título [1] es una antología de su obra de pensamiento que supera ya el medio siglo, y cuando en este caso se dice medio siglo no se elogia una constancia de maratonista, sino una constancia en la lucidez y una inalterable tersura en los textos. No, la obra de Luis Alberto Sánchez no ha envejecido, y no ha envejecido porque su claridad mental y su sensibilidad fueron en algunos casos premonitorias.

Ahora que sobran los videntes del pasado, que se llenan la boca con el nombre de César Vallejo (generalmente para utilizarlo en beneficio propio), la palabra responsable de Sánchez es tan necesaria en medio de esta canonización como lo fue hacia 1927, cuando casi nadie reconocía los nuevos aires que Vallejo traía para despejar el espeso tufo de la poesía postmodernista en América.

Refiriéndose a los codazos y juegos de manos con que los políticos tratan de embanderar a Vallejo en un determinado sector (su sector, claro, era la humanidad), expresa Sánchez:

«Vallejo, por su hondo e irrevocable sentimiento de fraternidad, por su identificación con todo sufrimiento y toda esperanza del hombre, su fervor por los humillados, su medida de la angustia sin actitudes teatrales ni invectivas, puede ser exhibido como un poeta cristianísimo, al igual que como un anarquista, un socialista, un comunista y—¿por qué no?—un aprista. Pero ninguna de estas denominaciones interfiere en su esencia poética ni añade un adarme a su trémula gloria de intérprete de la agonía de su tiempo» (pág. 268).

Esta para mí indiscutible conclusión viene precedida de otra no menos contundente:

[1] Luis Alberto Sánchez: *Escafandra, lupa y atalaya*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1977.

«Emplear a los muertos como trampolín de nuestros intereses terrenos es una forma de antropofagia moral intolerable.»

Si se considera que en 1927 Sánchez tenía ya una idea muy clara de los valores de Vallejo, puede verse en él no sólo a un adelantado de la crítica, sino además de la ética.

Escribía por aquel tiempo:

«Hierático y él, indio vivido y corrido, y sin vanidad, sin literatura y por eso mismo gran poeta, jamás perseguido por ninguna obsesión artística al escribir sus versos, ni la forma, ni el color, ni la metáfora, persecutor de la emoción y de expresarla desnudamente, con una castidad conmovedora... Si algo va quedando de poeta auténtico es este cholo de figura satánica...» (pág. 40).

Político (contemporáneo y correligionario de Haya de la Torre, de Ciro Alegría), cosa rara: Luis Alberto Sánchez es uno de los más elevados sobrevivientes de una especie que pareciera en extinción: la del lector de poesía. Seguramente, para tener una noción real del otro poeta mayor del Perú, José María Eguren (1874-1942), habrá también que volver a su «Presencia de la muerte en la poesía de Eguren», que data de 1955.

El corto ensayo del que este volumen ha tomado el título está demarcado en la línea fronteriza que une y separa la reflexión pura de la revelación. «Ver—dice—no es producto de mirar, sino un acto pendiente de capacidad y entrenamiento especiales. Mirones hay que no ven, como existen eruditos que no saben, auditores que no oyen, aunque escuchen. Mirar y escuchar implican deseos y actitudes; ver y oír son, en resumen, hechos y actitudes. Estatuas tienen siempre actitud, pero hombres necesitan aptitud más actividad estatuaria. La frase evangélica pierde ahora su eficacia, porque no bastan ojos para ver ni oídos para oír» (pág. 145).

En la misma página sintetiza:

«Ver de sondear: escafandra. Ver de escudriñar: lupa. Ver de columbrar: atalaya.»

Por su amplitud, el espectro temático de esta selección es, a la vez que una muestra de la capacidad de análisis de su autor en materias diversas, también la de una conducta intelectual coherente.

Nadie puede ignorar que la narrativa mejicana es, en cantidad y calidad, una de las más importantes de Latinoamérica. Tampoco que tiene, con respecto a las demás, un punto de diferencia: acaso es la única que toca un tema fijo hasta agotarlo. Desde *Los de abajo,* de Mariano Azuela (1916), a *Hasta no verte, Jesús mío,* de Elena Poniatowska (1969), pasando por el Agustín Yáñez de *Al filo del agua* y fundamentalmente por el incomparable Rulfo, la novelística mejicana es una consecuencia de la Revolución. Es, a la vez, la novelística social de las zonas agrarias, por tanto, de sucesos violentos con un fondo de tragedia y fantasmagoría onírica.

Puede hablarse, en consecuencia, de un vasto mural narrativo equiparable a los pintados por Diego Rivera o Siqueiros; también, de una unidad coherente, de una cultura nacional de la que muy pocos países latinoamericanos pueden presumir.

La Revolución ha sido el eje no sólo de la vida social, sino también de la vida cultural del país, y sus alcances y defectos en un orden, lo han sido también en el otro.

Así lo entiende Marta Portal [2], que en su abundante estudio interrelaciona los procesos sociales y narrativos, haciéndonos entender que la exclusión o el superficial análisis de uno mutilaría el significado del otro.

Dice la autora:

«En este templo íntimo en que diariamente el mexicano rinde culto a un pasado-presente, el político suele asumir la actitud del fariseo; el pueblo, la del publicano, y el intelectual, la del iconoclasta.

La Revolución, en fin, se resiste a una síntesis explicativa y concluyente: *no es una geografía y una historia, es un vértigo espacio-temporal; no es un proyecto, es una referencia; no es sólo un movimiento sociopolítico, es una trayectoria empeñadamente continuada»* (pág. 57).

Obvia decir que tan extenso como intenso ensayo no es reducible a la mera sinopsis que significa un comentario. Pero como ni las enciclopedias están exentas de omisiones, noto en *Proceso narrativo de la Revolución mexicana* una: la de la cuentística.

En este orden supongo que la mención y el análisis, aunque fueran sucintos, de autores como Eugenio Valadés *(La muerte tiene permiso)* y Juan José Arreola *(Confabulario),* podrían servir de puntos de referencia para un más profundo conocimiento de la prosa de ficción en México.—*LUIS DE PAOLA (Doctor Castelo, 26. MADRID-9).*

[2] MARTA PORTAL: *Proceso narrativo a la Revolución Mexicana,* Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1977.

MARICHAL, JUAN: *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana (1810-1970).* Madrid, Fundación March/Cátedra, 1979, 102 páginas.

La publicación de unas sucintas, pero certeras, conferencias que Juan Marichal dio en 1978 en la Fundación Juan March ha colocado de nuevo sobre el tapete la eterna polémica sobre la originalidad o dependencia de la cultura hispánica, que de cuando en cuando salta con chispas que irritan a algunos y hacen pensar a otros. En lugar de obsesionarse por demostrar que tal pensador francés era mejor o peor que nuestro ídolo de turno, Marichal prefirió ubicar el pensamiento latinoamericano tomando varios ejemplos concretos, para llegar a una conclusión que pudiera aplicarse para dilucidar numerosos aspectos de la historia moral del continente.

Marichal delimita, en primer lugar, la «historia de las ideas» de lo que llama «historia intelectual». La primera, para el crítico español afincado desde hace años en Harvard, es la que se encarga de seguir la pista a una serie de «ideas-núcleo». Tanto la «historia de las ideas» como la «intelectual» se diferencian de la filosofía, pues cruzan las barreras de la especulación universalista y se concentran en los temas y problemas de cualquier etapa histórica. Sin embargo, mientras la «historia de las ideas» se preocupa de lo que dicen los hombres, la «historia intelectual» establece el necesario vínculo entre las ideas núcleo y los hombres que las han propuesto. Retomando lo que ya Unamuno había expresado en *Mi religión* y *Del sentimiento trágico de la vida* (en el sentido de que «no hay opiniones, sino opinantes»), Marichal propone que en América latina—en el ámbito total de origen ibérico—hay más bien pensantes que pensamientos. Mientras que en otras culturas han preferido generar ideas, opiniones, ideas-núcleo muchas veces desconectadas de las mentes que las han engendrado, América latina y España han seguido produciendo hombres que llamamos pensadores y que en un momento dado han decidido dedicar sus vidas enteras a llevar alguna idea núcleo a sus últimas conclusiones. De ahí que mientras Alberdi—uno de los pensadores estudiados por Marichal—diga que «la América practica lo que la Europa piensa», pero su contemporáneo Sarmiento puede ver orgulloso que en «Europa del siglo XIX no hay una figura comparable a la de Sarmiento como paradigma del intelectual liberal entregado, en alma y cuerpo, a la educación dignificadora de una comunidad» (pág. 67). Lo mismo podría decirse de cada uno de los pensadores tomados como ejemplo: en Europa no hay opinantes como Bolívar, Moreno, Martí, Rodó, Martínez Estrada, que hayan dedicado la vida entera a practicar una serie de ideas y tratar de compaginarlas con las circunstancias propias de

cada una de sus naciones. De ahí que conozcamos mejor al opinante que a su opinión. De ahí que prefiramos escuchar a un Arciniegas, Uslar Pietri u Octavio Paz, en lugar de ubicar los temas tratados por ellos, pues para eso será más aconsejable acudir a una enciclopedia. De ahí que debamos proponer un cambio de nombre, y en lugar de hablar del pensamiento latinoamericano, lo rebauticemos como «los opinantes latinoamericanos».

La primera parte del texto de Marichal estudia el «designio constitucional» y toma como ejemplos contrapuestos a Bolívar y Moreno. El primero será el paradigma del «opinante», contradictorio, profético, frustrado. La segunda parte está dedicada a la «reconstitución» de los liberales en la senda europea (Sarmiento y Alberdi). El primero demostrará continuamente su lugar inamovible por las polémicas que suscita su figura y su pensamiento. La tercera parte está dedicada al «idealismo democrático» de Martí y Rodó, tan mal leído tradicionalmente el uno como el otro. Y el último capítulo está dedicado a las figuras de Ezequiel Martínez Estrada y Octavio Paz bajo la rúbrica de la búsqueda «intraamericana», con lo que Marichal retoma la senda unamuniana y señala la vuelta a la introspección a partir de los años treinta, una vez que Europa ya no podía ser modelo rodoniano o sarmientino. Recuerda Marichal lo que Unamuno dijo de Darío: «Por ser intraamericano, es más universal que ellos, porque dentro de su alma americana ha buscado el alma universal» (pág. 102).

De esa forma, el pensamiento latinoamericano ha efectuado un círculo completo hasta llegar a ubicarse en el mismo contexto humano que el resto de Europa. Por ser Europa también ha tenido que pagar el peaje necesario, que consiste en ahondar en las raíces para llegar a esa universalidad que algunos notan a faltar y otros vituperan. De todas formas, el repaso vendrá a confirmar la tesis original: América latina sigue produciendo opinantes de tal envergadura que en la «historia intelectual» sobrepasan a cualquier pensador europeo, aunque en la «historia de las ideas», la partida sea ganada al otro lado de los Pirineos.— *JOAQUIN ROY (Department of Foreign Languages, University of Miami, PO Box 8123, Coral Gables, Florida 33024, USA).*

UÑA JUAREZ, OCTAVIO: *Sociedad y ejercicios de razón*. Ediciones Escorial, San Lorenzo de El Escorial, 1979.

Entregarse a la lectura de estos «ejercicios» de razón exige una predisposición no distinta a la de cualesquiera otros ejercicios, sean gimnásticos o ignacianos: renuncia, desposeimiento, esperanza de toni-

ficación o de visión. Recorrer transversalmente la historia de la filosofía —de Agustín de Hipona a Heidegger, pasando por Ibn Khaldum, Kant y Hegel—, y horizontalmente la situación actual de las ciencias humanas —desde la teología del «mundo» hasta la psicología de Skinner o Remplein, pasando por las filosofías de la historia de Hegel y Toynbee, la sociología de McClelland, el urbanismo, la teoría marxista de las clases y el desarrollo latinoamericano—, resulta un *magnum opus et arduum* que nos deja perplejos, si no atónitos. Hechura como somos de una cultura especializada, hemos perdido el hábito—si no el gusto—de la visión totalizadora, del *survol* penetrante y lúcido que busca, bajo las manifestaciones de la diversidad, el *conatus* hacia la unidad, que es el ser mismo de la cultura.

Si una obra como la presente se hubiera limitado a ser una simple visión de conjunto, un registro pasivo de la situación de tantos ámbitos de lo humano, el efecto ya sería de por sí reconfortante. Si la especialización es condición indispensable para el progreso de las ciencias, las perspectivas unitarias conjuran el riesgo de la dispersión y contribuyen, a su vez, a proteger la salud del especialista y a regular los efectos de su obra. En la medida misma en que las ciencias—tanto las naturales como las humanas—avanzan, descubren su mutua interacción al incorporar nuevas variables provenientes de ámbitos antes estancos, y que ahora difuminan las fronteras no sólo entre los dos grandes bloques que Dilthey quiso delimitar como irreductibles, sino dentro de las mismas ciencias pertenecientes a un ámbito común.

Así, el teólogo parte de los datos de la analítica existencial para elaborar sus *teologoumena* regionales, lo mismo que la sociología de McClelland se sirve de los datos y métodos de la psicología de la conducta para fundamentar sus explicaciones.

Pero la obra que comentamos no se ha detenido ahí. Rehechos del primer pasmo del alarde erudito, advertimos que esta «silva de varia lección» pretende cometidos más altos. Una mirada excesivamente larga sobre la historia, si desde el primer momento nos precave contra el rigor con que se efectúa, puede, en contrapartida, compensarnos con el descubrimiento alentador de la unidad del empeño humano, expresado frecuentemente como discurso sobre los mismos, pese a los tiempos y las apariencias; así, Agustín aparece como absolutamente contemporáneo de las preocupaciones de la filosofía moderna, del mismo modo que Ibn Khaldum de las teorías actuales de la historia, de la sociología y del Estado.

Aparte algunos capítulos meramente expositivos—como los dedicados a Descartes, Kant o Heidegger—, el resto son abordados desde una actitud crítica, que alcanza cotas de rigor notorio en casos como las

explicaciones sociológicas de McClelland, donde, expurgado todo vuelo retórico, se exponen nítidamente limitaciones e inadecuaciones metodológicas.

Servidumbre pagada a la amplitud de mira en el tiempo y de variedad de objetos, muchos capítulos se reducen a meros apuntes o extractos de estudios que se prometen más ambiciosos. De este modo, el libro no oculta el carácter provisional, de cota intermedia para quien pretende, simultáneamente, afianzar el terreno conquistado y poder así lanzarse a mayores alturas. Pero lo que es bueno para el autor, puede no serlo para el lector, que normalmente espera un *opus conclusum*. Por ello echamos de menos un capítulo que orientara al lector antes de zarandearle con tan arduos y variados ejercicios o después de agotarle por tan intrincada selva. Porque puede suceder que después de haberle llevado por los vericuetos hasta el punto en que pueda producirse la visión, ésta no se produzca, y el sentimiento de derrelición no sólo no se expurgue, sino que se agudice. De este modo difícilmente se elimina el aspecto de mera yuxtaposición de capítulos o artículos. Al final de la lectura el libro mismo está lanzando un reto, dirigido tanto al lector como al autor: el reto de la reflexión sobre tanto dato acumulado. Esperamos que, al menos, el autor no nos defraude.

También es de agradecer al autor el que—como corresponde a quien se mueve con tanta soltura en la tradición cultural occidental—nos obsequie, en tiempos de notoria sequedad, con toques de la vieja retórica grecolatina, con alusiones clásicas y citas de perenne expresividad.

Una obra, en fin, necesaria en tiempos en que la excesiva especialización y dispersión nos hacen correr el riesgo de perder el sentido unitario de la tradición humanística.—*MANUEL BENAVIDES (calle Angel Barajas, 4. Pozuelo-Estación. MADRID-23).*

EL NEGRISMO POETICO EN LA TRADICION HISPANICA

Un aporte definitivo a la bibliografía fundamental de un tema de interés ya permanente, aunque su rigurosa actualidad se situase en algunos decenios atrás, lo constituye el libro *Sensemayá: La poesía negra en el mundo hispanohablante* (Madrid, Editorial Orígenes, 1980), realizado y compilado por Aurora de Albornoz y Julio Rodríguez Luis. En la «introducción» que lo abre volví a encontrarme, notariado allí, con el hecho de que los años de 1925 a 1935 acotan el período del nítido

movimiento negrista moderno en la poesía de nuestra lengua, y también con que fue en Cuba, mi país, donde el negrismo cuajó unitariamente en calidad de tal movimiento específico. Al esto leer, la memoria me llevó de modo disparado a los justos años de mi niñez, acunados literalmente —y no es una metáfora—por la poesía negra. Eran los años en que por la radio, y a través de la voz y el temple únicos de Eusebia Cosme —aquella negra fabulosa que de un humilde solar habanero saltó un día a los escenarios y las emisoras radiales de toda la América—, entraban diariamente en mi casa los sones rítmicos de Nicolás Guillén, la salmodia embrujadora y encantatoria de su «Sensemayá»; las elegías y las nanas hermosísimas de Emilio Ballagas; las estampas callejeras de Vicente Gómez Kemp; las danzas afiebradas del puertorriqueño Luis Palés Matos; las rumbas de José Z. Tallet. Lo que hoy es historia—esto es, material para estudiosos, críticos y lectores—fue (era) para mí vivencia cotidiana, renovada en esos mismos años, como un milagro, por los sones y los casi-sones de Federico García Lorca y de Rafael Alberti, con los cuales estos poetas del otro costado enriquecían, en una sincronía muy digna de ser tenida en cuenta, aquel vibrante, y vibrador, acervo de nuestra común poesía hispánica.

Ya más cercanamente, en ese mismo nivel de vivencias inmediatas y entre todos los nombrados, otra vez la memoria vuelve a destacar la figura para mí entrañable e inolvidable de Emilio Ballagas, mi primer profesor de literatura en la Escuela Normal para Maestros de Santa Clara, mi ciudad natal, en la que había visto la luz, y en 1934, su *Cuaderno de poesía negra,* uno de los libros-clave en esta modalidad poética. ¡Cuántas veces Ballagas—siempre, y afortunadamente, más poeta que profesor—interrumpía sus clases, al tratar de explicarnos lo que era el ritmo en poesía o lo que eran la jitanjáfora y la onomatopeya, para decirnos de memoria, paladeándolos con verdadera fruición, algunos de sus textos más populares y conocidos—la «Elegía de María Belén Chacón», sus «Nombres negros en el son» o su deliciosa canción «Para dormir a un negrito»—u otros, tan o más arraigadamente populares, de su muy cercano amigo Guillén. Sí, la poesía negra fue mi infancia—y fue también mi primera adolescencia.

Se me disculpará, por casi inevitable en este caso, el incidental excurso anterior, totalmente personal. Mas con completa independencia del mismo, y ya en un terreno de absoluta objetividad, puedo adelantar que *Sensemayá: La poesía negra en el mundo hispanohablante* es un libro que se recomienda solo, que ha de abrirse paso por sí mismo y por su muy viva utilidad. Basta recorrer las páginas de su «introducción», concisa, pero muy informativa y escrupulosamente al día en sus apoyos bibliográficos, y basta después revisar sus índices, para que el lector se dé

cuenta al punto de que no está frente a una antología más sobre el tema. Por el contrario, advertirá en seguida que se trata de un empeño, logradísimo además, de poner en sus manos una muestra unitaria y total, selectiva y comprensiva a un tiempo, de cuánto ese tema ha dado de sí en nuestra poesía. Y esta muestra atraviesa históricamente dicho tema —y paso a paso, a través de un minucioso recorrido por todas sus etapas—desde sus primeras apariciones en la literatura española de los siglos áureos hasta su concreción americana, en plenitud de originalidad y matices, a lo largo de las décadas tercera y cuarta de nuestro siglo, y, por último, hasta su recurrencia, transformada, en los años recientes. Son los años también en que se asiste a una revaluación crítica (documentada y precisa en algunos casos, no bien orientada en otros, pero no es éste el momento de emprender una discriminación bibliográfica sobre el asunto) de aquel singular episodio de la poesía américo-hispana: estudios, colecciones antológicas y críticas y artículos de Oscar Fernández de la Vega y Alberto M. Pamies, José Luis González y Mónica Mansour, Ildefonso Pereda Valdés, Rosa Valdés Cruz, Arcadio Díaz Quiñones, Armando González Pérez y muchos más. (Y el período, dígase entre paréntesis, pues nos alejamos aquí del verso, en que, desde la narración, la figura más brillante y fecunda del género, Lydia Cabrera, continúa enriqueciéndolo con nuevas y brillantes colecciones originales.)

Parten ahora los realizadores de esta edición—y así queda establecido cuidadosamente en las páginas prologales—de una clara distinción entre el negrismo como *movimiento* poético rigurosamente contemporáneo (entre sus fechas canónicas señaladas: del 1925 al 35 o el 37) y, de otra parte, el empleo ya secular de lo negro como venero amplio y en sus diferentes vetas o posibilidades: folklórica y exotista; ancestral (cuando cultivado por los esclavos cubanos de los siglos XVIII y XIX en sus cantos anónimos de liturgia y comparsa: una de las secciones de más deleitosa lectura); a veces como objeto de tratamiento puramente decorativo, musical o superficialmente humorístico; pero también, y naturalmente, en su dimensión de mayor gravedad: como motivo, aún dolorosamente muy actual, para la denuncia política y social (aspecto éste que, de modo curioso, es el que menos resaltado queda en la citada «introducción»).

No obstante esta distinción entre movimiento específico y categoría temática de anchos límites, que no es sólo teórica, sino muy factual, y ya pasando al campo de la representación antológica en el volumen, se ha querido dar entrada en aquélla, con muy buen acuerdo, tanto al uno como al otro: al movimiento y al amplio cultivo del tema. Aparecen así las manifestaciones señeras del negrismo poético de entreguerras, en sendos apartados dedicados a los tres grandes maestros del género—Luis

Palés Matos, Nicolás Guillén y Emilio Ballagas—, donde las selecciones son generosamente abundantes y atinadas. Y paralelamente, las otras y muy numerosas incursiones en el ámbito de lo negro, ya aquí a manos de una gran cantidad de poetas, de mucho antes y aun de después, no necesaria ni siquiera mínimamente «negristas». (En rigor, ni aquellos tres antes mencionados lo fueron con exclusividad. Sin la poesía del misterio y el sueño de Palés, sin la honda veta elegíaca y religiosa de Ballagas y sin la carga político-universal y el fresco acento popular y sin pigmentaciones de Guillén quedan muy incompletas, respectivamente, sus imágenes totales. Pero ya esto es otro asunto.)

Por lo anterior puede comprenderse cómo los antólogos han trazado simultáneamente, pero sin sobreposiciones enturbiadoras, la historia del género y la historia del tema negro a todo lo largo y lo ancho, diacrónica y geográficamente, del orbe hispánico. En esta segunda vertiente, cinco siglos (del XVI al XX) y 16 países quedan incorporados. Desde los orígenes de esa trayectoria—con poemas de Lope de Rueda, Góngora, Lope de Vega, sor Juana Inés de la Cruz—hasta antecedentes y expresiones coetáneas de la estricta órbita negrista—textos de José Martí, Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Nicolás Guillén, Ildefonso Pereda Valdés, Alfonso Comín, Alejo Carpentier, Pablo Neruda, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Manuel del Cabral, para en la última sección, y ya llegando a nuestros días, concluir con piezas de autores tan del presente como los cubanos Pablo Armando Fernández y Rolando Campins, y los españoles Concha Zardoya y Félix Grande. Y ha de consignarse que en la anterior enumeración, por razones de espacio, quedan silenciadas decenas de nombres, entre los recogidos, y que el lector podrá encontrar por sí mismo. El panorama, pues, no ha podido ser más completo.

Hay en la «introducción» un punto que conviene destacar porque es el único sensato y justo, aunque no el más común, sobre la cuestión. Es el de la insistencia, por parte de los compiladores de esta colección, en no acreditar *todo* el florecimiento de la poesía negrista, durante los años de la vanguardia y posvanguardia, al estímulo que sobre sus cultivadores ejerciera el interés europeo de aquellos tiempos por la cultura y el arte africanos (que en sí mismo ni aun puede tildarse de esnobista, como todavía se escucha con frecuencia). Estamos así frente a una evidente y sana voluntad de agrietar el fetiche crítico según el cual a Frobenius y a Picasso debióse, casi sin más, el motor y las raíces que a ese movimiento impulsaron. No fue así, no pudo ser así: al menos, no fue única ni principalmente así. El negro —la población negra— es un elemento tan vivo, tan presente, tan actuante desde su misma y por ello incisiva marginación, sobre todo en los países americanos del Cari-

be, que todo lo demás —incluido el jazz, los *blues*, Langston Hughes...— pudo sólo operar como acicates foráneos para la exploración artística de una realidad inmediata que estaba allí, al alcance de la mano y de la vista de esos poetas —y a la cual otros escritores de la lengua, antes de los cultores de la rigurosa poesía negrista, habían sido ya sensibles—. Y esto no supone negar la oportunidad de aquellos estímulos que, en tal momento, llegan de fuera: estímulos, ciertamente, nada despreciables.

Mas la causa primera y última del negrismo, aparte de lo abonado que estaba ese interés dentro de la tradición hispánica más autóctona, como este libro demuestra, habrá que buscarla en la buena voluntad —así puede calificársela— de unos hombres, de unos poetas y unos artistas (el negro pasó también a los óleos y los murales de los pintores cubanos de aquellos años) que quisieron dar carta de ciudadanía universal, tanto en lo intrínsecamente estético como en orden moral y social, a un mundo, el del negro, que no podía serles ni lejano ni pintoresco. Es verdad que con frecuencia se cayó, y por modo inevitable, pero es lo que menos cuenta, en lo superficial, lo exotista, lo «divertido»: ni el propio Guillén se libró de ello en su primer libro, pero hay que reconocer que también de ello se liberó casi en un mismo impulso. Su «Canción festiva para ser llorada» redime a Palés Matos de tantas incomprensiones como sus poemas negros tuvieron que recibir. Y la «Elegía de María Belén Chacón», de Ballagas, no es un canto sensual, sino, como su título declara, un canto trágico.

La realidad iba por cauces más hondos y nobles, sin embargo. Devolver al negro su dignidad —dignidad machacada y estrujada por tantos siglos de pretericiones e injusticias— fue, en las entretelas más íntimas de aquellos creadores de poesía negra, y sin necesidad de actitudes «moralizantes», su objetivo más secreto, su móvil más profundo. Se volvieron al mundo colorido y brillante del negro que, en los momentos estéticos más felices, potenciaron a palabra artística con una increíble fidelidad plástica y musical. No obstante, calaron más allá y, en conjunto, supieron resaltar la singularidad del perfil cultural de la raza y la turbiedad de su duro estar en el mundo. Hubo en los versos negros alegría y dolor a la vez; y de aquélla, por éste, se describe un impulso vertical de redención. De otro modo: esos poetas quisieron hacer del negro esclavo —esclavo aún mucho después de la abolición de la esclavitud— un negro rey.

Del negro esclavo al negro rey: tal es el título de uno de los apartados de esta antología. Y ese título, para sorpresa de cualquiera, les vino sugerido a sus realizadores por el texto que cierra esa sección: el titulado «Alta noche», de ese soberano poeta-profeta que fue Juan Ra-

món Jiménez. Es una página en prosa que escribiera en Nueva York, fechada el 27 de abril de 1916 e incorporada después a su *Diario de un poeta recién casado*. Y por lo iluminadora, y por lo atisbador hacia el futuro de sus escondidas intuiciones, merece la pena reproducirla íntegra, ya que no es muy extensa:

> «New York solitario, ¡sin cuerpo!... Y voy despacio, Quinta Avenida abajo, cantando alto. De vez en cuando, me paro a contemplar los enormes y complicados cierres de los bancos, los escaparates en transformación, las banderolas ondeantes en la noche... Y este eco, que, como dentro de un aljibe inmenso, ha venido, en mi oído inconsciente, no sé desde qué calle, se acerca, se endurece, se ancha. Son unos pasos claudicantes y arrastrados como por el cielo, que llegan siempre y no acaban de llegar. Me paro una vez más y miro arriba y abajo. Nada. La luna ojerosa de primavera mojada, el eco y yo.
>
> De pronto, no sé si cerca o lejos, como aquel carabinero solitario por las playas de Castilla, aquella tarde de vendaval, un punto, un niño, un animal, un enano... ¿Qué? Y avanza. ¡Ya!... Casi no pasa junto a mí. Entonces vuelvo la cara y me encuentro con la mirada suya, brillante, negra, roja y amarilla, mayor que el rostro, todo y solo él. Y un negro viejo, cojo, de paletó mustio y sombrero de copa mate, me saluda ceremonioso y sonriente, y sigue, Quinta Avenida arriba... Me recorre un breve escalofrío, y, las manos en los bolsillos, sigo, con la luna amarilla en la cara, semicantando.
>
> El eco del negro cojo, rey de la ciudad, va dando la vuelta a la noche por el cielo, ahora hacia el poniente.»

No era ciertamente rey de la ciudad este negro cojo que viera Juan Ramón en la Quinta Avenida neoyorquina, ni era rey de Harlem aquel otro que, años después, cantara García Lorca —porque Harlem no era suyo entonces ni lo es hoy, aunque lo habite—. No podía ser literalmente rey ni siquiera ahora, y sólo, y de manera generalizada y aun conflictiva, comienza a serlo en el mismo continente desde donde esa raza, llena de vitalidad y de asombro y de miedos, irradiara hacia otras tierras. Pero lo que el poeta adivinaba o intuía (más que lo que realmente veía) en la sonrisa aún ceremoniosa de aquel negro era un negro ya rey de sí mismo, acrecido por esa soberanía del ser, por esa esperanzada confianza en su identidad propia, que tanto se le ha escamoteado y pisoteado. No es arriesgado, entonces, contemplar la aventura toda de la poesía negra o negrista —esta poesía que tan bien han estudiado y antologizado Aurora de Albornoz y Julio Rodríguez en su libro— como una aspiración de ayudar al negro en la conquista, legítima pero dramática, de su reino: de su reino interior, pero también de su puesto en ese otro reino sin fronteras ni divisiones que debe ser el mundo —un mundo que todavía pertenece a los otros—. Valdría lo

mismo decir: de ofrecer, desde el campo del arte, un punto de apoyo al negro en el rescate y reconocimiento de su absoluta e intransferible identidad. Valores estéticos aparte, tantas veces de altísima calidad (y esta antología así lo acredita), en esta aspiración —y hoy es posible verlo mejor que en su momento— reside la mayor grandeza del negrismo poético y de todos los negrismos artísticos del siglo.—*JOSE OLIVIO JIMENEZ (215 West 90th St. [4 G] New York, N. Y. 10024, U. S. A.).*

LEYENDA*

Más que una antología de poesía, se trata de una existencia poética que Juan Ramón Jiménez había pensado recopilar en una obra que nunca se había dado a conocer hasta ahora. Este proyecto formaba parte de otro más extenso y ambicioso que pretendía abarcar siete volúmenes bajo el título general de *Metamorfosis,* donde se incluían «historia», «política», «ideología», «cartas», «traducción» y «complemento». En él había una voluntad manifiesta de encerrar una obra completa que pasara a la posteridad como testimonio de una vida, del transcurso de los años, que sobreviviera a la muerte de los hombres y permaneciera inmutable al proceso regenerador de la Naturaleza, que nace y muere constantemente.

A pesar de todos los estímulos y alicientes que se encontraban en el seno de este proyecto, el trabajo quedó paralizado en 1956, tras un período de intensa creación. Si bien durante este año recibía el premio Nobel, por otra parte, al cansancio y a la fatiga que experimentaba, se sumaría la muerte de Zenobia, su mujer, cuyo destino compartiría diecinueve meses más tarde. Por entonces las crisis empezaron a asediarle de nuevo, sin que el haberse podido acostumbrar a ellas le sirviera de nada para resistirlas; al contrario, era mucho más vulnerable y contaba con muchas menos defensas para vencerlas. A nadie debe de extrañar, pues, que el proyecto mencionado, finalmente no se llevara a cabo. ¿Podía él, poeta enfermo físicamente de poesía, aplicarse imperturbable a reunir y clasificar sus propios poemas, memoria registrada de una cotidianeidad inventada todos los días, incluso aunque esto hubiera significado una posibilidad de curación? Han pasado más de veinte años, y de no ser por la reciente iniciativa de Antonio Sánchez Romeralo, la poesía de Juan Ramón se habría quedado dispersa aquí y allá en libros sueltos,

* Cupsa Editorial, Madrid, 1978.

que se irían reeditando a merced de las exigencias del mercado o quedarían olvidados en algún almacén ante la necesidad de hacer consumir «lo nuevo». La aportación de *Leyenda* merece destacarse no sólo por reunir más de 1.300 poemas pertenecientes a 45 libros escritos entre 1896 y 1956, sino por contener en realidad una obra desconocida, en la que los poemas inéditos aún completan los supuestamente leídos, y en que la trayectoria cronológica simboliza el esquema o el marco de una obra orquestal.

¿Cuál es la actualidad de Juan Ramón? La mera evolución de los medios de comunicación perjudicaría a la expresión poética en general, aunque también podría motivarla como reacción. La validez de su poesía se consigue, nada ha podido alterarla, y quizá su secreto no sea otro que impedir la indiferencia, sea cual sea el momento y la circunstancia en que se lea. Comunicando el propio sentimiento, se *hace sentir* sin que nadie pueda escapar a ello, y nunca la lectura, por repetidas veces que se haga esta operación, se ha de considerar definitiva. Eso se puede experimentar en un solo poema, no hace falta buscar mucho.

Hoy, más que hacer una referencia o intentar explicar la poesía de Juan Ramón asociada a la generación del Modernismo, o bien, en un plano más personal e individual, a la tópica división que separa al joven poeta-niño dios de Moguer del autor del *Diario de un poeta recién casado* (1916)—considerando que a partir de aquí evoluciona hacia la madurez—, lo que nos interesa es la experiencia poética en su totalidad. Las diferencias entre períodos que forzosamente deben de oponerse carece de gran consecuencia. El nunca lo hubiera concebido por considerar la «continuidad» como condición indispensable de una existencia, más aún tratándose de la suya, siempre en peligro. Se puede constatar en esta evocación—reproducida en la introducción—: «Mi vida fue salto, revolución, naufragio permanente (...). Y en cada viaje, la casa a cuestas, mudanza de todo y pérdida de tanto: casas, cosas, libros, libros, libros, y sobre todo, manuscritos, manuscritos, manuscritos».

Sin duda, como creador reconocido de una nueva sensibilidad poética, recoge unos antecedentes, los incorpora y proyecta dando una nueva dimensión a la poesía en general. Pero eso no implica que haya que abordar su obra por etapas ascendentes que suelen ilustrarse mediante los cambios de color, de sonoridades, de obsesiones o lo que se da en llamar transformación del sentimiento melancólico en estilización de elementos visuales y, por último, en «poesía pura». En Juan Ramón hay una *circularidad,* un retorno a sí mismo, que no excluye ciertamente la progresión en un lenguaje, en un mundo, en una interioridad conflictiva, y esa circularidad no es sólo observable en aquellos «motivos» en que queda simbolizada como el mar, sino en la estructura de cada poema,

de cada libro, de su obra toda, que Juan Ramón corrigió y modificó hasta el fin de sus días por no considerarla nunca concluida. El poeta no abandonaría nunca las ensoñaciones del joven de Moguer, nunca dejaría de ser aquel que escribía en su primer libro, entre 1896 y 1902:

Este espanto de encontrarme la imagen en el espejo
me parece la verdad de ése que me va siguiendo.
Uno que me sigue a mí, ése que ver yo no puedo
sino cuando algún cristal me lo enseña en su reflejo.
Clavo en sus ojos mis ojos, hay un relente magnético
que me enfría penetrándome con el yelo de los muertos.
Tengo miedo de mí mismo, esta imagen me da miedo
y no sabiendo qué hacer me doy a mí mismo un beso *.

¿No era esta imagen del *otro* la que permitió y permitiría sucesivamente todos sus desdoblamientos? ¿De dónde procede si no su identificación con la Naturaleza, su nombramiento de las cosas, su interioridad siempre tratando de destruir o resucitar a su otro yo? Su miedo es el miedo del yo escindido o dividido, por el que uno se busca a sí mismo, se persigue, se ama, se odia, se rehúye, se teme, se reconcilia: ese *yo* que acaba efectivamente siendo otro sin dejar de ser sí mismo, un yo paranoico que es el primer acto de creación poética y el último. Un yo-mar, un yo-sol, un yo-lluvia, un yo-cosas fabricado en el dolor solitario, día tras día, año tras año, e inventado sin otro instrumento que él mismo destruyéndose y creándose inserto en un panteísmo que alcanza a toda la Naturaleza. Juan Ramón siempre es el mismo, pese a transmigrar de unos seres a otros hasta divinizarse a sí mismo como símbolo de su reencuentro en «Dios deseante y deseado» (1949):

Sucesión de coronas es mi dios, coronas que
coronan solo un centro, que es un ojo, es un pez,
un sí mismo tan yo, maravilloso yo que
mi aurora no es más que mi sonrisa de haberme
dado a luz yo mismo de mi sueño, mi sueño.

El miedo ya no se menciona aquí como tal. Liberándose de todo condicionamiento externo, de toda condición humana, de toda condición impuesta por el principio de realidad, ha disipado la «extrañeza» consigo mismo y ha consumado la experiencia del conocimiento.—*MENENE GRAS BALAGUER (Doctor Esquerdo, 142. MADRID-9).*

* En la versión de *Leyenda.*

REFLEXIONES ACERCA DE UNA GENERACION (HABILMENTE) SILENCIADA

Me propongo comentar, más que presentar, un lúcido trabajo de Juan Ignacio Ferreras, titulado «La generación del silencio», que obtuvo el Primer Premio de Ensayo de la Primera Bienal de Ambito Literario y que, como el subtítulo indica, es un «Ensayo sobre un novelar de la posguerra española», esa posguerra triunfalista y mísera, brillante y perversa, patética y gris.

En sus primeras páginas dice Ferreras que «la fuerza invasora del hecho intelectual de la guerra fue tal que toda la creación cultural se verá afectada durante largos e interminables años. Y no porque el recuerdo de la guerra continuara vivo a través del tiempo, sino porque el estado de guerra continuaba, porque era la misma guerra la que no tenía trazas de acabar». Y, ciertamente, en este estado de cosas, únicamente se puede gritar, acaso intentar alguna violencia soterrada, nunca es dable el diálogo o el acercamiento coloquial; se censura lo que no quiere oírse, se mutila lo que puede lesionar unos intereses, se condena al silencio a quien no está en nuestro bando o no viste camisa de determinado color. En este casi tenebroso panorama, pese a todo, crece en España, se hace en España, escribe en España una generación de novelistas que Ferreras llama, con indudable razón, «la generación del silencio», y que son precisamente aquellos hombres que, según el citado autor, «no sólo no rehúyen el mundo que les toca vivir, sino que incluso se centran en el mismo para intentar comprenderlo», o, yo diría más, para intentar modificarlo, para intentar aislar a España de su viciado egocentrismo, para intentar hacer un hueco en esa sociedad cerrada para los otros seres humanos cuyo único y gran pecado consistía en no militar en el «mismo bando», en haber sido vencidos por los insurgentes armados. Generación que, simplemente, tenía las armas del pensamiento y el tesón de la cultura para combatir en el campo descubierto de las más absurdas prohibiciones y de la más calculada opresión.

Dice el profesor Ferreras que no quiere «escribir la historia de una novela, sino la historia de la conciencia que permitió la aparición de esta novela; por eso hablaré en términos de visión, conciencia, novelar, y no en términos de estilo, autor, novela», asertos corroborados por la lista de autores y novelas que reseña al final de su ensayo y donde, si bien aparece una nómina importante de unos y otros, decididamente no se encuentran todos los protagonistas de ese tiempo silenciado que se abatió en la España derruida de las décadas a estudiar, décadas que para Ferreras se van a concretar no a los cuarenta célebres años, sino

al tiempo transcurrido desde 1940 a 1962, para limitarnos al espacio del tiempo que media entre las primeras manifestaciones novelísticas de la visión del silencio y la aparición de su mejor obra, *Tiempo de silencio,* según la propia expresión del ensayista. Y pensamos, más adelante veremos nuestro acierto, que analiza estos años precisamente porque son los que más vigor, o con más angustia, configuran toda una novelística perfectamente afligida y encerrada en zonas oscuras o en diálogos quebrados y rotos, con un profundo respeto a tradiciones concretas y con una especie de miedo bullendo en sus propias entrañas: es la novela de un tiempo gris y desesperanzado, aunque, y esto se nos antoja magnífico, es una novela que intenta erigirse en meta de posibles nuevas soluciones, atisbar algunos cambios en la estructura cerrada de un pueblo vencido y abandonado a su suerte, es una novela que nace en un tiempo taciturno, en un tiempo que, dice Ferreras al final del prólogo a su ensayo, fechado en París en abril y mayo de 1977, como «era de silencio, el silencio se echó a hablar, y ahora, en las páginas que siguen, quisiera describir cómo era este silencio que hablaba y, sobre todo, qué era lo que quería decir».

Pues quería decir, dice Ferreras, que si «una de las posturas de los verticalistas consistió en minimizar el pasado histórico, en negarlo incluso, y el pensar o predicar que los españoles vivíamos en el mejor de los mundos posibles», existía ante ellos una voz alzándose poderosa que era la de «los novelistas del silencio (quienes) no sólo no rehúyen el mundo que les toca vivir, sino que incluso se centran en el mismo para intentar comprenderlo», y lo hacen con valentía, con algún tipo de miedo, pero con decisión irrevocable, como una voluntad férrea para llegar a comprender, a comunicar y a comunicarse, que el mundo que vivía España no era el mejor, que ni siquiera era un mundo normal, sino que todo existía en razón de una derrota en el campo de batalla, que todo existía en razón de la victoria de unos insurgentes que habían jurado fidelidad a un Estado jurídicamente legal, y que a partir de esa victoria se pretendía dar legalidad a una situación jurídicamente anormal, de modo y manera que los vencedores se convertían de la noche, 18 de julio de 1936, a la mañana, 1 de abril de 1939, en gigantes con pies de barro. Ese era el paisaje, el entorno, el panorama que se ofrecía a los escritores del silencio. De aquí, lógicamente, que pudieran existir varias posturas para enfrentarlo. Y Ferreras nos muestra los cuatro tipos de novelar posible. Quien se opone a la llamada nueva España. Quien la exalta. Quien la ignora buscando un nuevo universo o participando de la realidad, pero «escamoteando» su origen. Y quien pretende analizar la «verdadera realidad española, admitiendo con toda su riqueza explicativa las relaciones pasadas y las presentes». El aná-

lisis pormenorizado de cada una de estas tendencias nos descubre una profunda investigación de Juan Ignacio Ferreras y nos lleva a conocer un tema sobre el cual aún existe poca documentación en esta España constitucional. Como simple colofón a este análisis, queda un aserto clarificador de lo que fue toda la generación: «Los novelistas del silencio, como veremos más adelante, no creen en ninguna moral, en ninguna política, en ninguna realidad, y, a pesar de todo esto, intentan reproducir, recrear la realidad».

Dice Ferreras que «la España de la posguerra, la época del silencio, no es una España culta, sino una España destrozada, también, culturalmente. No creo confesar ningún complejo de inferioridad al reconocer que las producciones filosóficas españolas de la posguerra fueron muy pobres o casi inexistentes, y que de ninguna manera podemos comparar el "nivel conceptual o filosófico" de esta España con los niveles de ciertos países extranjeros (Francia, Inglaterra, Estados Unidos y hasta la mismísima y arruinada Alemania)». Creemos que estas palabras por sí solas ya dan una plena credibilidad al ensayo de Ferreras, pero, es más, su capacidad analítica nos va a demostrar un total conocimiento de las obras y de los autores que conforman esta llamada «generación del silencio», acerca de lo cual dice que «no se encuentra ni integrada entre los vencedores ni tampoco exactamente entre los vencidos; en cierto modo se encuentra marginada, y de este marginalismo social surgirán los primeros universos novelescos de sus obras».

Desde la primera obra estudiada, *Nada,* de Carmen Laforet, hasta la última, que da nombre y sentido a los novelistas estudiados y a su época, o sea, *Tiempo de silencio,* de Luis Martín-Santos, ha tenido lugar en España una difícil aventura. Si, como advierte Ferreras, aquél «era un tiempo de silencio, de cárceles abarrotadas, de tumbas nuevas y de dolorosos recuerdos», nada más oportuno que investigar en el recuerdo escrito que de aquellos días quedó para advertir un poso de amargura, angustia y terror, aún no suficientemente comprendido ni reivindicado. Y no es que los escritores pudieran modificarle, pero sí, y esto nos parece lo importante, pudieron dar fe del mismo, pese a la condena a que se veían abocadas sus obras, sus testificaciones; pese a una censura cruel y carente de un espíritu crítico racional. Comprender estas cuestiones es tarea de los ensayistas, de los mismos novelistas que pudieron pasar el Rubicón de la edad totalitaria, y divisar otros horizontes menos llenos de incoherencia y brutalidad. Porque si, como advierte Juan Ignacio, «*La paz empieza nunca* es más que una novela y más que una frase, es todo un programa», este programa es algo responsable para todos: la responsabilidad radica en evitar que esto suceda, en evitar el tedio y la amargura, cuando no crueldad, y la violencia

que siempre suceden a una guerra entre hermanos. Aquella paz de flamear de banderas, vistosos uniformes y brillantes desfiles no era una paz. Sobre ella se edificaba una generación de hombres hambrientos, de leyes injustas y de inculpaciones innecesarias. Y en este escenario el escritor del silencio debe ejercer su labor, casi colosalmente, casi humilladamente. Es cuando, dice Ferreras, «vinieron, pues, los primeros días, interminables, de silencio; la novela enmudece o se repite; los novelistas del silencio estudian el mundo, se dejam impregnar por él...». Y lo curioso es, precisamente, que estudian «el mundo cerrado que les tocó vivir» y le dotan de nuevos horizontes; y que mientras buscan temas para sus novelas está sucediendo, dice Ferreras, que «el nuevo régimen lo intentó todo: desde racionar el papel hasta instaurar una serie de barreras de censura, desde organizar y promocionar las obras que le defendían hasta prohibir lisa y llanamente las que le atacaban, etcétera».

De cualquier manera y mientras, según el autor de *La generación del silencio,* «toda oposición era poco menos que imposible, y no me refiero solamente a la oposición política, sino incluso a la oposición cultural...», se estaba elaborando una importante producción novelística que, queriendo, iba a posibilitar nuevas formas de narrativa en una España aún cabizbaja y profundamente limitada en lo político y lo social, llegando incluso a ciertas rupturas con el oficialismo imperante a través de una ética de la supervivencia de lo racional y de unos valores eternos, aunque bastante diferentes de los valores eternos propugnados por los caballeros de la camisa azul. Léase con interés el capítulo titulado «La pérdida del mundo» del libro de Juan Ignacio Ferreras, donde, si se nos dice que «la novela tiende a convertirse en un monólogo interior, que conduce a la muerte a través de varias reflexiones o a través de una serie de recuerdos en los que se rememoran una serie de fracasos», también se analiza la pobreza espiritual y social de la España surgida de la guerra civil. Es una España huérfana de muchas cosas, también de esperanza, como se nos dirá en el siguiente capítulo al rememorar ese padre efectivamente perdido a uno u otro lado de las trincheras, pero en la misma historia de odios y violencias, tema este del que darán cuenta los novelistas del silencio por llevarlo en su propia piel, en su propio corazón.

«La utopía imposible», «La desaparición del otro», «La angustia y otras soledades», «La muerte» y «Rupturas y liberaciones» son otros tantos capítulos del ensayo de Ferreras, en los cuales la propia historia de la España de posguerra irá justificando el hecho de la existencia de una generación de novelistas más o menos silenciados, pero lo suficientemente «combativos» como para intentar un tiempo mejor, menos

lamentable. Cierra el libro una colección de notas a pie de página y una «nómina, voluntariamente incompleta, de autores del silencio», con expresión de su edad al llegar el año de 1940, además de un también «incompleto catálogo de novelas del silencio».

Valga como epílogo de este breve comentario a la obra de Ferreras las palabras que él mismo sitúa al final de su ensayo, y es que su obra, o sea, *El novelar de la generación del silencio,* ha de quedar así, en nuestra memoria colectiva, como el testimonio de unos hombres y mujeres que, despojados de todo o de casi todo, intentaron dar una respuesta coherente y artística a una realidad que corrompía el mundo. *MANUEL QUIROGA CLERIGO (Real, 6. ALPEDRETE).*

VISITA

I

Autores anónimos mesopotámicos, Vyasa, Safo de Mitilene, Heráclito de Efeso, Calímaco de Cirene, Euforión de Calcis, Aulo Persio Flaco, Marco Valerio Marcial, un autor anónimo árabe, un monje bizantino, el conde de Poitou, Jaufré Rudel de Blaya, Werner von Tegernsee, un autor goliardesco, Garci Sánchez de Badajoz, Bartolomé de Torres Naharro, Edmund Spenser, Juan de Arguijo, John Webster, Gabriel Bocángel y Unzueta, Richard Creshaw, Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, Johann Wolfgang Goethe, Henriette Vogel, Wilhelm Hauff, Alfred Tennyson, Manuel Machado, Ramón del Valle-Inclán, Julio Herrera y Reissig, algunos dadaístas y el propio Luis Alberto de Cuenca escriben para este *Museo* *.

II

Imagínense una corte renacentista, el nombre de los dioses ha cambiado y los juegos amorosos, con una nueva complejidad, se han hecho más excitantes. Un poeta participa en uno de esos juegos. Consiste todo en lanzar sobre la conversación el desahogo de una frase sentida, siempre en relación con alguna persona del corro o con un asunto para todos atractivo. El poeta, llegado su turno, dice: «Estoy ardiendo». Quiere

* Luis Alberto de Cuenca: *Museo,* Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1978.

que su amada quede aludida. De momento no obtiene respuesta. ¿Será correspondida esa llama? Pasan algunos días. El desenlace ha llegado junto a la respuesta. Que la misma frase que ahora leen sirva como *suspense,* después será el telón. La amada ve al poeta y se quita uno de sus guantes, lleva la mano a la mejilla del «retador» y parece decir: «Estoy fría». El soneto que contiene esta deliciosa historia es una de esas obras que mereciendo estar en el *Museo* de Luis Alberto de Cuenca, no ha sido colgada de sus muros.

III

Fragmentos de la *Epopeya de Gilgamesh,* esa pasión sin objeto, enormemente bella, en el escenario de las tierras cultivadas entre dos ríos y de los desiertos y pedregales al norte de la fecundidad. También en el teatro de las sombras. *Ruit Hora,* se oxida nuestra espada, nuestro caballo se agota, y descubrimos una arruga en el rostro de la mujer. Un diálogo entre dueño y esclavo, con la pantalla de la inutilidad agigantando las sombras de lo vano, *mira las calaveras de hombres pretéritos y recientes: ¿cuál de ellos es un malhechor, cuál un benefactor?* Agigantando las sombras de la duda. Toda acción vencida por su contraria. El amor en el *Mahabharata, cuando oigo la dulce melodía de tus palabras,* trópicos de lluvia escasa y de monzón violento. Los reinos marítimos y de los deltas del antiguo Indostán prosperaban en el comercio. Lejos de allí meditó Safo, *hay que atreverse a todo, empero, porque...* Cinco fragmentos de un *obscurus,* ¿ante qué tribunales su causa? El filósofo teje enigmas en la boca de la esfinge, pero no descifra los enigmas ni rompe la vasija de las epidemias. Dos dísticos para Cleómbroto, suicida, y la cita de un abismo, *Sobre el alma.* Una excesiva inmortalidad. Dos textos, para la crueldad y para la elegancia, de Euforión de Calcis, palabras borradas que emergen de la piel del papiro. *Llorando escrituras.* Aquello que sobrevive de las prácticas que fueron habituales, ahora es una sorpresa. Persio como poema y Persio desencantando un siglo, *choliambi.* Dicen que demasiado joven para no ser dogmático. La sátira alcanza la oscurecida piel de un imperio. Un poema de Marcial. Si no añadimos culpa a la culpa y oscuridad a las tinieblas. El nombre de los poetas oculta el nombre de los emperadores y la virtud queda sepultada bajo las inmensas horas de arena de la costumbre. Después, un canto de caravana. Puedes seguir las huellas del eterno exilio y de la patria eterna. Espada, arco, corazón. Espadas también en *Digenes Akrites.* Espadas y fronteras: trazos de un impulso entre dos mundos. *Al ser derrotado, el héroe se dispone a morir.* Hordas e imperios ahogando a Bizancio.

Lejos de la disputa, los soldados. Y bajo el cielo de Provenza, la pura complejidad, la contemplación de casi todo y de uno mismo. Y en Provenza, la cegadora luz de la nada que un jinete dormido sobre su caballo convierte en poema. Nunca hubo normando ni francés en su casa. Y la literatura haciéndose vida a la espera de un viaje oriental, el viaje de Jaufré Rudel, *ecco opportuna già la stagion ch'al guerreggiar s'aspetta.* Cruzados camino de Palestina y amadores. Después, caballeros vencidos y castillos dispersos:

Margat, Korykos, Payas, Antioquía,
Tortosa, Krak des Chevaliers, Akaba.

En las tierras del *Minnesang:*

Dû bist mîn, ich bin dîn:
des solt dût gewis sîn.
Dû bist beslozzen
in mînem herzen:
verlorn ist dez slüzzelîn
dû muost immer drinne sîn.

O cómo el deseo se hace joya. Y de nuevo, *la dulce melodía de tus palabras.* No tan sobrio el canto de los goliardos. Nosotros no peregrinamos con espada, la riqueza que excede a los tratos nos sustenta. Una jugada victoriosa puede ser la última. Garci Sánchez de Badajoz, prisionero en dos cárceles, pierde toda esperanza de quedar libre. *No puedo soltarme.* En Torres Naharro, los contrarios entretejen la red del desasosiego y de nuevo la vida como cárcel y ningún siervo libre de amor. Ni quizá de sus injurias, *llir entre cards.* En *The Faerie Queene,* Britomart, la invencible—casi un dios violento su nombre—, contempla a Scudamour y Amoret, mientras la envidia se convierte en antesala de la lujuria. Recuerdo algo semejante de una lectura de Blake. Las palabras de Eneas antes que Dido reconociese en sí *veteris vestigia flammae,* con palabras de Arguijo, tras un crepúsculo sin retorno y una fiesta desmedida. *We are merely the stars'tennis-balls, struck and banded which way please them;* una preciosa consideración en *The Duchess of Malfi.* Gabriel Bocángel y Unzueta escribe poco antes de 1637:

Lo que pasó ya falta; lo futuro
aún no se vive; lo que está presente
no está, porque es su esencia el movimiento.

O cómo el pensamiento de un *obscurus* se hace joya después de Nordlingen y antes de Rocroy. *Ocios son de un afán, mérito de amar lo que no veo.* Richard Crashaw, al referirse a Santa Teresa, acerca de

dos palabras: «GOD» y «LOVER». Fruta extraña de las islas que perdiera Trento. Feijoo destruye la extravagancia con una idea, si cabe, más extravagante. «Germania Victrix» titulaba ya en *Elsinore* Luis Alberto de Cuenca un poema. Aquel título rozaba a Varo. En Tácito también puede leerse el pavor tras la derrota: Cecina vuelve a Teutoburgo y la imagen de Varo es un sueño, una fiebre, una advertencia. Muchos siglos después Goethe retorna al sur. Su Prometeo reprocha, mas no se arrepiente. Ni después de Roma, ni después de Marienbad. No dudó tampoco Von Kleist en disparar sobre Henriette Vogel y luego sobre sí mismo. Ambos estaban de acuerdo. Ella antes le había escrito una carta memorable. En dicha carta, Von Kleist es Tasso y es Werther, también Leteo, olvido. Si se suicidaron cerca de una laguna, el lector puede adivinar su nombre. Un cuento de Wilhelm Hauff, un buque fantasma y los mares del Indico. Desde Basora, en compañía de piratas inmóviles, el mar inmóvil. En *The Lady of Shalott,* Lanzarote aún no había traicionado a su rey, no había cruzado el puente de la fría espada. En «Oriente», de Manuel Machado, otra vez juntos una reina y un guerrero. Pero Antonio, sin Venus que le proteja, no será Eneas, *sólo Marco Antonio será capaz de derrotar a Marco Antonio.* Ambas reinas, en cualquier caso, se suicidan. También tenían en común el norte africano. Valle-Inclán publica en 1902 la «Sonata de otoño». En muchos pasajes *cocktail* de sugerencias melancólicas. También Julio Herrera y Reissig en su «Liturgia erótica» mezcla y pone brillantes plumas a los *califatos regios.* El resto es Dada.

IV

Luis Alberto de Cuenca, queriéndonos conducir por la senda de la oscuridad, nos ha llevado a las landas de la belleza. Una belleza que podía estar representada por otros treinta fragmentos distintos, pero que siempre quedará a salvo y triunfante en las páginas de este *Museo.* Ni Luis Alberto de Cuenca ni sus autores se han expresado diáfanamente, mas cualquiera de sus líneas es un bálsamo contra la jactancia y una divisa de libre pensamiento. Si otros autores quedaron fuera, no se debe a cierto tipo de discriminación que, a la vista está, no aflora en ningún momento, pues aquí se dan la mano nombres que sólo las enciclopedias han unido. Ninguna galería contiene todos los talentos, y pocas alimentan de manera tan absoluta una parcela de nuestro interés. Otro tipo de discriminación, afortunadamente, es notorio. No discriminación de antólogo o de ignorante, sino elección de artista.—*JULIO M. MESANZA (Eugenio Salazar, 42. MADRID-2).*

EL CATALOGO DE LIBROS EN CATALAN

Associació d'Editors en Llengua Catalana, Gremi d'Editors de Catalunya, INLE: *Llibres en català.* Al cuidado de María Ballester y con presentaciones de Joaquín de Entrambasaguas y Jordi Maragall. Barcelona, 1979.

Desde 1967, un grupo de editores catalanes, bajo los auspicios del Instituto Nacional del Libro Español, viene publicando anualmente el volumen *Llibres en català,* catálogo de las obras editadas en catalán existentes en el mercado, para uso de libreros, editores y demás profesionales del libro [1]. Si en su primera edición dicho catálogo reunía poco más de 3.300 títulos, en la actualidad su número se acerca a los 8.500, lo cual da una idea del progreso habido en la publicación de obras catalanas a lo largo de estos doce años. (Digo doce años, pero de hecho el progreso se ha concentrado particularmente en el último quinquenio: en 1975 los títulos publicados en catalán fueron 590; en 1976, 855; en 1977, 1.015; en 1978, 1.132, y en 1979, 1.321.)

Precisamente este progresivo aumento en la producción editorial catalana ha impulsado a sus redactores—dirigidos por María Ballester, a cuyo cuidado está el catálogo desde los primeros momentos—a modificar la estructura del mismo. Con anterioridad a 1979 cada ficha bibliográfica disponía de un número y estaban clasificadas correlativamente. De este modo se identificaba cualquier obra desde cualquiera de los dos índices (de títulos y de autores), y su ficha se localizaba fácilmente; pero este procedimiento requería renovar toda la numeración de las fichas a cada edición del catálogo y hacía muy oneroso el recorrido anual. Con el fin de poder aprovechar todas las fichas ya elaboradas, en la edición de 1979 se ha optado por un sistema de referencia decimal para las distintas divisiones y subdivisiones. Sin embargo, lo que se ha logrado en ahorro de tiempo para las sucesivas ediciones del catálogo se ha perdido en agilidad, pues el nuevo procedimiento tiene el inconveniente de hacer interminables los índices, y con ello se dificulta su consulta y se alarga farragosamente el volumen (760 páginas).

Las grandes secciones del catálogo actual son las mismas que las de su primera edición: 0) Obras generales; 1) Filosofía; 2) Religión; 3) Ciencias sociales; 4) Filología; 5) Ciencias puras; 6) Ciencias aplicadas; 7) Bellas artes; 8) Literatura; 9) Historia, geografía y biogra-

[1] En la actualidad, la responsabilidad de la edición del catálogo bibliográfico *Llibres en català* es compartida por la Asociación de Editores en Lengua Catalana, el Gremio de Editores de Cataluña y el INLE.

fía (que inicialmente formaban tres secciones independientes); 10) Infantil y juvenil.

Con el fin de valorar los cambios no sólo cuantitativos, sino también cualitativos, habidos en el repertorio bibliográfico daré algunas pistas sobre el contenido del catálogo de 1967. De las 161 páginas que ocupaban las fichas bibliográficas, 66 correspondían a la sección de Literatura, es decir, el 41 por 100 del total. Le seguían en importancia las secciones de Historia, geografía y biografía (que para facilitar la comparación agrupo en una sola sección), con el 14,2 por 100; Libros infantiles, con el 13,6 por 100, y Religión, con el 12,4 por 100. En cuanto a Bellas Artes, tenía el 3,2 por 100; Filosofía, el 2,6 por 100, y Filología, el 1,8 por 100. En medio estaba la sección de Ciencias sociales, con el 8,6 por 100. Las secciones más desasistidas eran la de Ciencias puras y Ciencias aplicadas, con un 0,6 por 100 cada una.

Comparando estas cifras con las del catálogo de 1979, hallamos que la sección de Literatura sigue teniendo la parte del león, aunque su peso relativo ha bajado sensiblemente: en la actualidad ocupa el 35 por 100 del total de fichas. La sección que más se ha incrementado es la de Ciencias sociales: un 16 por 100, frente al 8,6 por 100 anterior. En cambio, la de Religión ha descendido considerablemente: sus títulos sólo representan un 6 por 100 del total. Han bajado algún punto Libros infantiles y juveniles (11 por 100 en la actualidad) y Filosofía (1,6 por 100), y lo ha aumentado Historia, geografía y biografía (15,5 por 100). Se mantiene igual Bellas artes (5,3 por 100). Las secciones con menos peso, exceptuando la ya comentada de Filosofía, siguen siendo las científicas, pero en el actual catálogo la de Ciencias puras ocupa un 1,7 por 100, y la de Ciencias aplicadas, un 2 por 100, lo que indica un cierto incremento en los últimos años en el empleo del catalán como lenguaje científico. En cuanto a Filología, también se ha incrementado (3,3 por 100). En resumen, aunque los libros científicos en catalán siguen siendo escasos—exceptuando desde luego los de Ciencias sociales—, se señala una cierta tendencia a ocupar un puesto más equilibrado en el conjunto.

Examinemos ahora otro aspecto interesante del catálogo: el de las obras traducidas al catalán. Sabido es que en una lengua de área restringida las traducciones son de vital importancia para cubrir las necesidades culturales y la variedad de intereses de sus lectores. Aunque sería ciertamente interesante anotar el número de obras traducidas dentro de cada sección, me limitaré, por razones de espacio, a la sección de Literatura, con lo que se tendrá una idea aproximada del grado de receptividad universalista de la cultura catalana. En dicha sección se contabilizan los siguientes apartados: literatura latina (45 títulos), li-

teratura griega, clásica y moderna (51); literatura en lengua inglesa (167), literatura francesa (117), alemana (41), italiana (39), rusa (32) y otras literaturas (34). Hay incluso un apartado a mi entender innecesario con 18 títulos: el de la literatura en lengua castellana [2].

Aunque este variado panorama de traducciones pueda parecer a un observador poco informado en temas sociobibliográficos como bastante completo, todavía es insuficiente para cubrir todas las necesidades de lectura del público catalán. En efecto, las 544 obras de la literatura universal traducidas al catalán no representan mucho en un total de casi 3.000 títulos de obras literarias (un 18 por 100). Según mis estimaciones, un porcentaje alrededor del 25 por 100 sería más adecuado para satisfacer las necesidades de lecturas literarias en una cultura moderna como la catalana.

Sería interesante comentar otros aspectos del catálogo, pero me temo que de seguir por este camino mi reseña se haría interminable. Lo que parece fuera de discusión es que el catálogo *Llibres en català* ha estado cumpliendo una función importante durante todos estos años (y el número creciente de universidades extranjeras que lo solicitan es un índice cierto de su utilidad) y que en el futuro su papel como repertorio bibliográfico obligado para profesionales del libro y estudiosos catalanófilos no dejará de acrecentarse.—*FRANCESC VALLVERDÚ (Travesera de las Corts, 261, 7.º, 1.ª. BARCELONA.)*

ENTRELINEAS

MANUEL ATIENZA: *Actual filosofía del Derecho en Argentina.* Madrid, s. e., 1980, 541 págs.

En la presente tesis doctoral, Atienza, del Departamento de Filosofía del Derecho de la Universidad Complutense, aborda el estudio de las distintas corrientes jusfilosóficas en Argentina a partir de 1945. La fecha elegida no es arbitraria y señala, al menos, dos hechos paralelos y vinculados íntimamente: la eclosión del peronismo y las alteraciones universitarias consiguientes (luchas estudiantiles contra el go-

[2] Entiéndase bien mi crítica: no descarto por principio la traducción al catalán de las obras escritas en castellano. Así, por ejemplo, me parecen justificadas—y a menudo necesarias—las dobles ediciones (en castellano y en catalán) de libros infantiles y juveniles, manuales escolares, libros didácticos, de entretenimiento, etc. (En el apartado que comentamos no se halla desde luego ninguna obra de este tipo.) Mi crítica se dirige especialmente a la traducción de grandes obras literarias escritas en lengua castellana: en este caso, el esfuerzo de traducción me parece inútil, porque el lector catalán, que conoce bien el castellano, siempre encontrará más satisfactorio «saborear» un libro de poesía o una novela en su lengua original.

bierno de Perón, purga de claustros, cambio en las orientaciones ideológicas dominantes, etc.).

Encuadrada en esta realidad sociopolítica, la filosofía del Derecho en la Argentina sigue derroteros variados y sugerentes: tiene un matiz propio en la obra de Carlos Cossío y discípulos, que tratan de acomodar el pensamiento jurídico—sobre todo la realidad del Derecho judicial—a las categorías del existencialismo heideggeriano, y a la vuelta de los años, partiendo de una posición cercana al fascismo, darán en el marxismo (no es la menor paradoja de la vida intelectual argentina de este período: pensemos en el constitucionalista Arturo Sampay, católico y glosador de Karl Schmidtt, quien andará parecidos caminos); sigue el positivismo jurídico de Kelsen y se abre a la filosofía analítica y al empirismo lógico a través de Ambrosio Gioja y sus alumnos, siendo la orientación dominante en la universidad liberal y tecnocrática que señorea entre la caída de Perón y la dictadura de Onganía (1955-1966); acentúa su dependencia de la ciencia lingüística en los finales de los sesenta, al ritmo de las humanidades francesas; produce un tardío brote marxista, teñido de lecturas althusserianas y propósitos tercermundistas durante la decadencia del régimen militar y la frustrada experiencia neopopulista (1970-1976).

Paralelamente, se dan las líneas tradicionales, que responden a trayectorias jusfilosóficas cumplidas con anterioridad: una filosofía de tipo dogmática del Derecho y de corte liberal, y la escuela del Derecho natural, cada vez más apoyada en una filosofía general neotomista.

Atienza recorre con incansable prolijidad los derroteros de este rico panorama, agotando la bibliografía y sistematizando las tendencias, sin ahorrar la descripción de polémicas y críticas mutuas. A través de esta jungla intelectual subraya una de las características más curiosas y dramáticas de la Argentina contemporánea: el desfase entre el desarrollo cultural de la burguesía ilustrada y el caos en el desarrollo general del país, en que diversos regímenes, desde perspectivas aparentemente distintas, cierran el paso a la participación de esa misma burguesía en la administración del poder, acorralándola en posiciones de radicalismo y desesperación.

El libro no es sólo una barrida erudita sobre el campo especializado que anuncia el título, sino que es una tentativa de sociología del conocimiento, pues apunta a distinguir la familiaridad de estas corrientes jusfilosóficas con la filosofía social y política de distintos sectores de la realidad general del país.

Por todo ello, la tesis glosada puede leerse como la historia de un momento intelectual en la Argentina, y más generalmente, como un

tramo de su actual historia. El hecho mismo de que el trabajo esté editado en Madrid y no en Buenos Aires es muy significativo a este respecto.—*B. M.*

SAUL IBARGOYEN-JORGE BOCCANERA: *La nueva poesía amorosa de América latina.* Editores Mexicanos Unidos, México, 1978, 347 páginas.

Toda antología es leída, por regla general, más por sus blancos que por sus llenos. Se busca siempre quién no está en ella y se la define por lo que calla.

No es el caso de esta antología, pues la época que abarca y el criterio de inclusión son claros, de modo que las exclusiones también lo son.

Antologar el amor es peligroso, pues nada como él ha movido a escribir mejores y peores versos. Para acotar el campo, los antólogos definen la «nueva» poesía amorosa como la que proviene de las vanguardias en los años veinte y avanza hacia nuestros días, andando, en general, los caminos de un lenguaje todo lo directo y coloquial posible.

La figura central de la antología es la imagen moderna de la mujer en la poesía latinoamericana que se propone ser «testimonio escrito de un tiempo histórico-social determinado, siendo sus protagonistas seres impregnados de una problemática que obedece precisamente a esa época» (pág. 7). No es la mujer hogareña de la cual se exaltan su domesticidad y su resignación de madre y esposa, mientras se suponen virtudes viriles la vida pública y activa; no es la mujer como animal de lujo, precioso e inútil, conforme al decorativismo modernista; no es el objeto de una minuciosa fisiología sexual; tampoco la heroína de amores misteriosos, condicionados por oscuros designios irrazonables. Es la mujer de todos los días, igual y distinta del hombre, de carne y hueso, pero también de sugestión, que no excluye la cercanía y la convivencia.

Por la antología pasan algunos de los nombres mayores e ineludibles de la poesía iberoamericana: Oliverio Girondo, Carlos Drummond de Andrade, Nicolás Guillén, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Roque Dalton, Carlos Pellicer, César Vallejo. También se incluyen nombres menores, pero con piezas que no empalidecen ante la proximidad de los citados. Y lo que es más importante, trae a primer plano las últimas promociones poéticas que acentúan los caracteres seleccionadores antes mencionados: reduciéndonos al ámbito argentino, por ejemplo, la generación del sesenta encolumna a Horacio Salas y Juan Gelman, y los novísimos cuentan al propio Boccanera y a Alberto Spunzberg.

El panorama general muestra a una poesía desgarrada por la actualidad dramática, la incertidumbre y el peligro, pero que no se olvida de continuar cantando al enamoramiento, sus gracias y sus horrores particulares, como para seguir siendo poesía.—*B. M.*

JAMES S. ACKERMAN: *Palladio*. Traducción de Justo Beramendi, Xarait Ediciones, Madrid, 1980, 151 págs.

La obra de Andrea di Pietro della Gondola, rebautizado Palladio por un noble valedor que lo encaminó hacia las fortunas vénetas y la financiación de muchas construcciones importantes, centra la arquitectura del Renacimiento, abre la vía del manierismo sin internarse en ella, inunda el mundo inglés y americano con sus modelos y teoriza, deja hecha y para descifrar filosóficamente una obra en que se corporiza toda una teoría del mundo, del hombre (del *homo* de la antropología humanista renacimental) y del arte (como producto y habitáculo de ese modelo antropológico).

Esta obra, de algún modo irradiante y finalmente universal como pocas, tiene un costado paradójico y poco menos que secreto. Muchos de sus palacios urbanos han quedado sin terminar, con importantes fachadas y sin interiores, pues los burgueses comitentes no tuvieron con qué pagar su continuación y prefirieron contar con un buen exterior, símbolo de poder de gasto. Sus villas de veraneo están dispersas por la campiña véneta, a menudo en lugares inaccesibles al visitante normal. No llegó a Roma. Pasó por Venecia dejando un pequeño puñado de obras maestras y la estela sobre la cual sus alumnos Scamozzi y Longhena construirían con más aparato y medios que el maestro.

Aparte de ello, hay en Palladio un teórico, autor de un tratado de arquitectura; un pensador implícito; un artista plástico que ha dejado esa obra incomparable de la escultura fachadista que es el Teatro Olímpico (fachada privada que crea una plaza y un cielo en lo íntimo de un palacio); un pintor de la luz que ha trabajado con el sol veneciano en directo, así como su coetáneo el Veronés lo hizo en la tela y el óleo.

Todos estos aspectos y el análisis técnico y expresivo de las obras palladianas están en el trabajo de Ackerman. En ciertos momentos incursiona con total felicidad en la historia del arte, explicando las condiciones en que surgen algunos modelos tipológicos, como la villa campestre veneciana, y unas variantes de estilo, como las citas continuas de la arquitectura grecolatina en un contexto humanista renaciente.

También se abre el texto hacia la historia de las ideas, explicando

acabadamente cómo la teoría que supone la obra palladiana se armoniza con la filosofía matemática de la naturaleza y la búsqueda de una armouniversal a partir de la observación empírica de fenómenos físicos y sus leyes implícitas. Es decir, Galileo, Spinoza, Newton.

Como era inexcusable, se apunta la difusión de los modelos de Palladio en el mundo europeo y americano, todo ello, y lo anterior, profusamente ilustrado con fotografías, plantas y alzados. A modo de complemento necesario para el lector español, se agrega un estudio de Pedro Navascués Palacio acerca del a menudo insospechado influjo del maestro paduano en la arquitectura hispana.

La bibliografía palladiana es profusa desde el siglo XVII hasta nuestros días. Suele ser poco accesible, por la antigüedad de las ediciones o por lo alto de sus precios, dadas las características gráficas de las mismas. Textos como el reseñado, al alcance de cualquier comprador, ponen un material de primera calidad en el mercado del libro corriente, siendo de consulta provechosa para el especialista y para el historiador cuyas inquietudes se codean con el complejo mundo de la obra arquitectónica y los discursos que la atraviesan.—*B. M.*

SIGMUND FREUD-CARL G. JUNG: *Correspondencia.* Edición de William Mac Guire y Wolfgang Sauerlander, traducción de Alfredo Guera Miralles, Taurus, Madrid, 1979, 682 págs.

La astucia de la historia quiso que Freud y Jung no vivieran nunca en la misma ciudad. La necesidad de acudir a las cartas para unir Viena y Zurich permite que hoy contemos con este epistolario y que una de las disputas intelectuales más significativas de este siglo tenga sus protocolos fijos y no se reduzca a recuerdos más o menos imprecisos.

El tiempo cubierto por esta correspondencia no es largo: de 1906 a 1913, siete años que contemplan la consolidación internacional del psicoanálisis, su difusión en ámbitos diversos (ante todo, en el espacio anglosajón), la fundación de la Sociedad Psicoanalítica en 1910, la edición de la *Zentralblatt,* etc. Los temas técnicos a los que vuelven estos ilustres corresponsales iluminan algunas zonas claves de la nosología psiquiátrica: la histeria, la demencia precoz (así bautizada por Kraepelin y luego llamada esquizofrenia por Bleuler), las relaciones entre las dos anteriores y la paranoia y la locura masturbatoria, el análisis salvaje (o sea, no técnico) y el autoanálisis, la búsqueda de un núcleo a toda la vida neurótica: el destino final de la líbido y sus formas regresivas.

Pero aparte de estas líneas temáticas, el epistolario cuenta la vincu-

lación personal entre el maestro y uno de los discípulos favoritos, el desarrollo, la crisis y la ruptura de ella. Tempranamente señala Jung: «No ha de creer que me empeño en destacarme de usted por puntos de vista lo más divergentes posibles» (29 de diciembre de 1906), pero los puntos de divergencia ya están señalados: la tendencia materialista sexual de Freud frente al simbolismo jungiano. Dice el primero: «Lo que se nos exige no es otra cosa sino que reneguemos de la pulsión sexual. Creamos, por tanto, en ella» (7 de abril de 1907). La líbido freudiana es amplia, pues naturalmente abarca lo bisexual (esto haría reflexionar matizadamente a muchos freudianos «ortodoxos»), y sirve de base a la construcción del sujeto del psicoanálisis, pero no es símbolo de una realidad trascendente: es una realidad en sí misma.

En las disidencias, a lo intelectual se mezcla lo afectivo. Jung sentía por Freud una atracción amorosa muy cargada de ambigüedad. Depositaba en él la figura paterna de alguien que había tenido una fugaz relación homosexual con el joven Jung y le había dejado una imagen repulsiva del sexo. De este modo, a la atracción se unía el rechazo. Por su parte, Freud ofrecía un paternalismo no exento de matiz autoritario, un trato «fuera del juego» respecto a sus colaboradores, a quienes veía como pacientes sin que sus propias neurosis estuvieran en cuestión. La lucha contra las instituciones de la ciencia y la terapia cerraron más la actitud de Freud, por la necesidad de defenderse y de conservar el rigor de la doctrina, a precio de la disidencia y la exclusión constantes (Steckel, Adler y, finalmente, Jung).

El suizo llevaba, como Ferenczi, «la negra marca cenagosa del ocultismo» y llegó a reformular el psicoanálisis como una nueva religión, síntesis nietzscheana de Cristo y Baco, y recuperación de la condición animal del hombre (frente a la forzosidad de la cultura sostenida por Freud). La forma y la materia de los conflictos eran para Jung de naturaleza mítica, y el mito reproducía un arquetipo inamovible, fijado desde los tiempos «fuertes», contra el cual nada podían la cultura, la terapia ni la historia. Freud, en cambio, quería hacer accionar la ciencia (no sólo la medicina, sino también la mitología) sobre la materia de estas regresiones arcaicas.

Frente a todo ello reacciona Freud y escribe el 13 de febrero de 1910: «No pienso en un sustitutivo de la religión; esta necesidad ha de ser sublimada. ¡La orden no habría de ser una comunidad religiosa, al igual que no lo es una agrupación de bomberos voluntarios! » Por esos carriles progresaría la discusión, hasta consumarse con tonos coléricos por parte de Jung. Dice, por ejemplo, el 18 de diciembre de 1912: «... crea usted hijos esclavizados o descarados granujas» (entre los cuales, obviamente, no quiere contarse).

El libro no tiene sólo un valor documental sobre una etapa en la historia del psicoanálisis. También reúne material ensayístico acerca de los temas esbozados. Y es, por fin, una novela epistolar, tal vez la novela familiar del freudismo. Puede complementarse su lectura con los *Recuerdos* de Jung y las biografías de Freud (la de Jones en primer lugar), hasta concluir un cuadro en cierto modo fascinante.

A Taurus, que se ha esforzado en ofrecer al lector en castellano tantos textos fundamentales del pensamiento moderno, se le puede pedir una reedición con nueva lectura de estilo y una ligera cacería de gazapos.—*B. M.*

IAN GIBSON: *El vicio inglés.* Traducción de A. Bosch, Planeta, Barcelona, 1980, 333 págs.

La poderosa Inglaterra victoriana fue manejada por unos eficaces funcionarios cuya educación implicaba una fuerte dosis de sadomasoquismo, concretada en la flagelación sistemática de sus nalgas en los períodos de educación doméstica y escolar. Esta es la tesis aguda y divertida que arriesga Gibson en su libro. Tal vez la justificación ideológica del castigo como pedagogía sea ésta: no se puede ser un buen dominador sin haber experimentado el dominio en carne propia.

Para acreditar su teoría, Gibson hace una cabalgata minuciosa sobre un material documental que comprende textos de diversa índole a partir del *Tratado* de Meibom (1629), y que llega a nuestros días, ya que el tema sigue discutiéndose a nivel parlamentario y académico: ¿deben prohibirse los castigos corporales en las escuelas inglesas?

Las fuentes son literarias (novelas donde se describen escenas de flagelación de connotaciones eróticas, pornografía literal y gráfica), periodísticas (anuncios de diarios donde se ofrece o pide la flagelación en institutos o a domicilio) y administrativas (reglamentos escolares y militares). Se examina la flagelación en las escuelas, en el ejército y la armada, en el hogar, en la universidad, en las prisiones y en los prostíbulos especializados en tal tipo de caricias.

La preocupación de Gibson no es meramente erudita, a pesar del punitivo material acumulado. Al final, ensaya algunas claves teóricas para interpretar la persistencia de esta costumbre pedagógico-sexual. Los azotes van acompañados de síntomas de excitación y de orgasmo, de modo que esta lectura se impone desde el principio.

Diversos enfoques teóricos quieren que la flagelación sea una forma de fijación oral (el niño desea morder y destruir los pechos de la madre

y traslada la figura de ellos a las nalgas), de fijación anal (el placer de contener las heces por medio de los azotes), de castración (el golpe es la metáfora de la operación castradora) y de acto sexual oblicuo, donde el órgano femenino es sustituido por las nalgas.

La conclusión de Gibson es audaz y permite reflexionar sobre los entretelones de la cultura: «El hecho consistente en que los dirigentes de la Gran Bretaña victoriana y de su inmenso imperio provinieran casi en su totalidad de las escuelas públicas significa que entre ellos probablemente hubo una buena proporción, y quizá una muy alta proporción de sadomasoquistas» (pág. 317).—*B. M.*

LUIS A. AROCENA: *El otro Maquiavelo*. La Isla de los Ratones, Santander, 1980, 92 págs.

Arocena, historiador argentino que profesa en la Universidad de Texas, tiene un largo contacto con la obra maquiaveliana, probado en las ediciones de *El Príncipe* (1955) y las *Cartas* (1979), y en un par de estudios sobre las ideas políticas del florentino. En esta breve entrega aborda a su autor desde un ángulo biográfico, a partir del cual se extiende sobre ideología e historia.

Para ello es necesario desbrozar la leyenda negra tejida en torno a Maquiavelo y las connotaciones peyorativas que tiene la palabra «maquiavelismo». Para Arocena, la leyenda se funda en el peligro corrido por las teorías trascendentalistas de cuño religioso que fundaban la soberanía del poder (ya que no todavía del Estado en sentido moderno) durante la Edad Media. El maquiavelismo viene a sostener que el Estado autosustenta su poder y que éste no proviene de la sede divina. Es un poder inmanente y profano.

También se hace necesario soslayar toda lectura que pretenda aprovechar a Maquiavelo para enriquecer el código del lector: lecturas hegelianas, marxistas, nietzscheanas, etc. Restituir, en suma, un Maquiavelo en sí mismo, trazando sus coordenadas epocales.

El Maquiavelo así reconstruido por Arocena es un técnico del poder, acaso el primer gran ejemplar del funcionario político del Estado moderno. «Maquiavelo ni sintió la política como ejercicio personal del poder ni tampoco como puro objeto de consideración teórica» (pág. 40). (Quiso) «estar cerca del poder y manifestar al juicio de los que mandan la índole real de los problemas sobre los cuales es preciso tomar decisiones adecuadas» (pág. 41). Concluye el autor: Maquiavelo sentía su vocación política de «modo vicario».

El estudio se completa con algunas noticias sobre la vida cotidiana del escritor y el examen de parte de su correspondencia, siempre abundando en las líneas señaladas. El libro adquiere de esta forma el carácter de un retrato documental, logrado por la caída de los afeites y la recuperación del rostro.—*B. M.*

CRISTINA PERI-ROSSI: *La rebelión de los niños.* Monte Avila, Barcelona, 1980, 117 págs.

Los personajes infantiles y adolescentes pueblan con sugestiva insistencia las páginas de la narrativa rioplatense actual. La relación con los padres, la persistencia de la casa como espacio opuesto al mundo, la imposibilidad del pasaje hacia la adultez, son más que una opción literaria: son acaso el síntoma de una sociedad incapacitada para crecer, cuyos sujetos se viven como eternos niños, como púberes sin juventud.

En las mejores piezas de esta colección, Peri Rossi revisita la infancia con el recuerdo, «viendo» la niñez como algo que, por perdurar, se mezcla con ciertos rasgos del pensamiento adulto. Por un lado, estos niños no pueden dejar de ser tales. Por otro, conservando el estupor arcádico de los primeros años, constatan las falacias y caricaturas de la cultura adulta. Son infantiles y grandes a la vez, pero se sienten excluidos del paraíso original y del infierno final.

En la línea apuntada destacan los cuentos *Ulva lactuca* y *Feliz cumpleaños.* El primero es una lucha sorda entre el hijo y el padre que, separado de su mujer, debe atenderlo cotidianamente. En el acto de alimentarlo va la fantasía de matarlo, y el padre se convierte así en la doble mítica figura terrible del que da la vida y el que la amenaza. En el segundo, otro tema clásico merece un tratamiento igualmente agudo: la competencia del padre y el hijo por el amor de la madre, la imposibilidad del niño para amar a otra mujer que no sea aquélla.

En el relato que titula el libro, Peri Rossi esboza una novela de mayor alcance que el dado y aborda la alegoría política. Se trata de un país donde toda una generación es considerada como perpetuamente infantil, separada de sus padres por la autoridad y sometida a un castrante régimen de prohibiciones protectoras. El arte y el *potlach* son conectados intentos de resistir a la autoridad impuesta.

En los demás cuentos, el lirismo de la prosa anega los espacios narrativos y el objeto del relato cede ante las oscilantes iniciativas de la imagen y aun del lenguaje. De todos modos, en la coherencia final de la colección hay un paisaje social lúgubre y desértico: el que resta cuando

pasa por una comunidad el aparato arrasador de una dictadura policíaca. Ante esta desmesurada figura «paterna», la sociedad civil, en estado permanente de minusvalía, es una acechante reunión de niños que fantasean rebelarse incendiando el escenario de sus vidas.—*B. M.*

LOS ORIGENES DEL KRAUSISMO

A un cuarto de siglo de la primera edición (1956) vuelve a las librerías *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual* (Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1980, 214 págs.), de Juan López Morillas. La reedición era necesaria, pues el texto circuló con dificultades por España en sus primeros años y luego, agotado, siguió citándose en los trabajos especializados. Además, en estas décadas, los estudios sobre el krausismo y las exhumaciones de textos clásicos han menudeado, ocupándose de él Elías Díaz, Gómez Molleda, Gil Cremades, Martín Buezas, Eloy Terrón, José Luis Abellán, Cacho Viu y otros.

Los límites del libro están claramente fijados por Morillas: se trata de investigar la recepción del krausismo en España y su desarrollo hasta su primera crisis pública, tras la caída del sexenio revolucionario (1868-1874) y la restauración canovista.

Este período va centrado en la figura de Julián Sanz del Río, discípulo directo de Krause e introductor en España no sólo de su metafísica, sino de todo un tipo de moral individual y de gestualidad que iban a caracterizar a cierto sector laico de la *intelligentzia* española durante décadas.

Para explicitar las aplicaciones del krausismo en la Península, Morillas expone, con rigor exhaustivo y buen orden, la filosofía de Krause en sus aspectos sistemáticos. Rastrea sus raíces kantianas, insinúa su parentesco con los grandes sistemas progresistas del siglo XIX (de Hegel a Comte), para fijar su eje en la búsqueda de una armonía universal a través de la realización terrena de un sujeto colectivo pleno, la humanidad, imagen secular de la esencia superior o Dios.

Morillas considera al krausismo (al menos al así recepcionado por Sanz) una suerte de traducción laica del providencialismo cristiano, que impone la formación de un sacerdocio de nuevo modelo, escindido del clero dogmático eclesiástico y totalmente independiente de milagros y revelaciones. El Dios de los krausistas es el gobernador de la Naturaleza y se sirve de ella para entenderse con la comunidad humana. De todos modos, este sesgo de la filosofía otorga a sus cenáculos un aire monástico burgués; una atmósfera de logia secreta, aunque desprovista de ritos

pintorescos (como es el caso de la masonería), y, a veces, un puritanismo que se codea con el heredado de otras fuentes.

Morillas es gráfico a este respecto: «Los krausistas vestían sobriamente, por lo común de negro; componían el semblante a fin de que pareciera impasible y severo; caminaban con aire ensimismado; cultivaban la taciturnidad, y cuando hablaban, lo hacían en voz queda y pausada, sazonando sus frases con expresiones sentenciosas, a menudo de una rebuscada oscuridad; rehuían las diversiones frívolas, y frecuentaban poco los cafés y los teatros» (pág. 55). Puede echarse mano, en el mismo sentido, de algunas figuras galdosianas: León Roch y el Max Rubín de *Fortunata y Jacinta,* por ejemplo.

Más allá de sus limitaciones intrínsecas y de la modestia de sus textos, el krausismo español es un movimiento renovador y fecundo. Saca la especulación filosófica española de la monotonía apologética, intenta dar a cierta burguesía progresista un aparato intelectual secularizado, apunta a la renovación del propio catolicismo (recuérdese la figura del capellán regio Fernando de Castro y su conexión con el catolicismo progresista que reacciona ante el tremendo *Syllabus),* abre la universidad y la tertulia intelectual a la influencia alemana, rompe el monopolio del modelo francés, mira hacia América (baste recordar la presencia krausista en pensadores y políticos del cono sur americano: el argentino Hipólito Irigoyen, el chileno Alessandri Rodríguez, el uruguayo Battle Berres).

Por la reacción antifrancesa (no exenta de patriotismo: recuérdese lo cercano de las invasiones napoleónicas, los Cien Mil Hijos de San Luis y la intervención gala en las guerras carlistas) se conecta con la producción intelectual alemana, llegando las novedades de las ciencias experimentales y la psicología. Por sus intenciones pragmáticas, se apuntará a una pedagogía social renovadora (baste recordar la Institución Libre de Enseñanza). Finalmente, el krausismo tendrá sus efímeras consecuencias políticas, y Morillas insinúa un paralelismo entre el movimiento original, la germanofilia de Sanz y sus discípulos y el Sexenio, por una parte, y por otra, la *Revista de Occidente,* la germanofilia de Ortega y los suyos y la Segunda República.

Al final del período estudiado, la represión restauradora la emprende contra los krausistas, mientras se va desarrollando por otra vía una reacción positivista contra el espiritualismo de los primeros, encabezada por algún intelectual de formación curiosamente krausista, como Manuel de la Revilla y el cubano José del Perojo. El krausismo une a sus caracteres de misticismo laico el martirologio de sus presos. Pero también tendrá su purificación por el dolor y saldrá adelante en las empresas de Francisco Giner de los Ríos, Manuel Bartolomé Cossío, instituciones como la ILE citada, la Junta de Ampliación de Estudios o el Instituto de Reformas

Sociales. Tratará de ser, en todo caso, la reflexión y la incitación a la práctica de una burguesía radicalizada en sus aspiraciones por mover a España a un ritmo europeo. En el umbral de esta etapa se detiene el texto de Morillas, para concluir: «El krausismo español fue bastante más que una metafísica, o que una ética, o que un completo sistema filosófico...; fue lo que, a falta de mejor expresión, llamaremos un estilo de vida, cierta manera de preocuparse por la vida y de ocuparse en ella, de pensarla y de vivirla...» (págs. 207/8).—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B. MADRID-24).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

JUAN LISCANO: *Esto ya fue una vez,* edición de Maravén, S. A.; Filial de Petróleos de Venezuela, Caracas, 1980.

De la importancia que Juan Liscano tiene dentro de la poesía venezolana habla su obra ampliamente conocida no solamente en su país. Son numerosas las traducciones de la obra poética de Juan Liscano, que han sido vertidas a varios idiomas europeos, dando testimonio de una de las voces más significativas de la poesía contemporánea hispanoamericana. Pero la labor creativa de este poeta venezolano no solamente se ha manifestado en el plano poético, sino en los más variados campos de la cultura.

Esto ya fue otra vez viene precedido por un prólogo de Juan Mendoza Pimentel, en el cual hace un detallado análisis de este texto de Liscano, a la vez que nos informa de la gestación y alcance inmediato de estos poemas: «Esta edición rescata para divulgarlo un texto poético de Juan Liscano insuficientemente conocido, el cual constituye, no obstante, una de las más definidas y enriquecedoras tomas de conciencia venezolana ante el fenómeno de la energía derivada del petróleo.» *Esto ya fue una vez* forma parte del libro de Liscano *Nuevo Mundo Orinoco,* que fuera publicado con anterioridad en 1959 y reeditado, en 1960, por Editorial Alfa Argentina.

El poema se nos presenta como la representación de un largo friso poético en el cual vamos asistiendo a la realidad de un fenómeno geológico que parte desde lo más profundo y va atravesando mundos que son despertados por el hecho poético. No cabe duda que en este libro nos encontramos ante uno de esos poemas de largo aliento en los cuales se hace necesaria una gran maestría para que se convierta en un verda-

dero logro expresivo. El poeta venezolano logra que este poema sea una suma de realidades ricas y significativas. Una totalidad expresiva que está, con toda seguridad, dentro de las más importantes de la actual poesía en lengua hispana.

Se nos dice que, para escribir este poema, Juan Liscano viajó a Zulia en 1958, recogiendo los más variados antecedentes humanos y geológicos en torno al petróleo, para luego entregarnos esta poesía de incuestionable intención narrativa, en la cual, por momentos, parece estar vivo el espíritu poético de los antiguos cronistas ante un nuevo mundo.—*G. P.*

JUAN RULFO: *Antología personal,* Editorial Nueva Imagen, México, D. F. (México).

La obra de Juan Rulfo constituye uno de los hitos más importantes de la actual narrativa, no solamente de Hispanoamérica, sino de todo el contexto de la literatura contemporánea en lengua española, y esto sólo para acotarla dentro de los límites de su gestación cultural, ya que las innumerables traducciones la convierten en una obra de valor incuestionablemente universal. Lo dicho a estas alturas de la valoración a que se ha hecho acreedora la narrativa de Rulfo puede parecer una redundancia. Pero pensamos que nada se pierde con repetirlo.

En este libro nos encontramos ante una selección hecha por el mismo Juan Rulfo de su propia obra. En ella se incluyen ocho cuentos correspondientes a *El llano en llamas* (1953), cuyos títulos son: *Nos han dado la tierra, El llano en llamas, ¡Diles que no me maten!, Luvina, No oyes ladrar los perros, Paso del Norte, Talpa* y *Anacleto Morones.* De su novela *Pedro Páramo,* la obra más importante de Juan Rulfo, éste nos da dos fragmentos bajo los títulos de *El padre Renterías* y *Susana San Juan.*

Hay que resaltar el hecho que en esta antología se recojan dos textos de Rulfo, o mejor dicho fragmentos, publbicados por primera vez en la *Revista Mexicana de Literatura,* nueva época, número 3, en 1959, con una fecha a pie de página: enero, 1940. Estos fragmentos corresponden a textos muy poco conocidos y que hasta la fecha de la edición de esta antología no han sido recogidos en volumen individual. Es evidente que estos dos relatos vienen a darnos una nueva oportunidad de recrearnos con la belleza narrativa que contiene la obra de Rulfo, un

escritor que, no obstante lo reducido de su obra, hasta el momento, ha logrado erigirse en el más importante exponente de la creación narrativa actual.—*G. P.*

MARIELA ALVAREZ: *Textos de anatomía comparada.* Cuadernos de Difusión, editados por FUNDARTE (Fundación para la Cultura y las Artes del Distrito Federal), Caracas (Venezuela).

Se nos dice que Mariela Alvarez nació en Caracas; que es graduada en Letras en la Universidad Central de Venezuela; que ha realizado estudios de especialización en Buenos Aires, y que en la actualidad reside en Ciudad de México, donde estudia lenguas orientales. *Textos de anatomía comparada,* editado por Fundarte, en sus Cuadernos de Difusión, número 24, es su segundo libro.

Textos de anatomía comparada se nos presenta como una experiencia narrativa, lo que no es obstáculo para que no lo podamos ver desde su otra vertiente, tal vez la más real en cuanto a las sugerencias emocionales que ésta produce en el lector; nos estamos refiriendo a una vertiente eminentemente poética. No es que no existan los valores narrativos, sino que éstos están al servicio de un mundo de sensaciones que nos es revelado por un juego de imágenes, imágenes que no se hallan sólo en función de relación de unos hechos. Aquí no hay descripción, sino sugerencias que se abren en múltiples referencias que nos llegan a través de un lenguaje rico y depurado.

El ámbito en que se mueven estos textos de Mariela Alvarez son el de una visión del mundo-entorno desde el punto de vista de la mujer entregada a una autocontemplación sensible. Aquí presenciamos toda una amplia gama de emociones, sabiamente transferidas por medio del lenguaje: el amor, la tristeza y la alegría son los elementos que dan cuerpo a estos textos. En resumen, estos textos nos proponen una lectura atenta por la riqueza de su mundo expresivo.

Con anterioridad a *Textos de anatomía comparada* su autora ha publicado *Cuestión del tiempo,* Monte Avila Editores. Este volumen lo componía un conjunto de relatos que evidenciaron la aparición de una personalidad literaria llamada a tener un sitio de relevancia en las letras venezolanas. El libro que ahora nos preocupa no viene sino a confirmar esa realidad que en su momento recogió la crítica.—*G. P.*

MANUEL MEJIA VALLEJO: *Prácticas para el olvido (Coplas)*, edición Fenalco, Antioquía, Colombia.

En una cuidada edición limitada a mil ejemplares, el novelista colombiano Manuel Mejía Vallejo nos entrega 200 coplas que ha ido componiendo a lo largo de varios años. De cómo se fueron gestando nos dice Mejía Vallejo: «Este soy yo, inventor de juguetes, buscador de palabras. Las palabras nó dicen lo que significan, gastadas por un reiterado mal uso. Y, con ellas, el deterioro del sentimiento. Meterlas en agua profunda, lavarlas, secarlas, curarlas para otro sentido musical de la vida, sería tarea de escritor: bregar por que el vocablo sea nuevamente bautismal, con el riesgo de la sencillez absoluta.»

En estas doscientas coplas se halla todo un buscar la sencillez y a la vez que ésta sea portadora de un verdadero sentido poético. Una profunda ternura imanta estas coplas, que logran convertirse en creación popular, es decir, que en ellas sentimos la inmediatez de la emoción que genera el canto, el canto o el silencio que se escribe en versos, porque «por lo menos queda la canción. Y, si no la canción, algunos seres amables con quienes compartir ese silencio», nos dice Mejía Vallejo al final de la nota introductoria de sus coplas.

Manuel Mejía Vallejo nació en Jericó, departamento de Antioquía, en Colombia, en 1923. Está, con sobrados méritos, considerado como uno de los mejores narradores colombianos. En España obtuvo el Premio Nadal del año 1963 por su novela *El día señalado*. Entre sus obras también pueden mencionarse *Aire de tango*, con la cual se hizo acreedor al Premio Vivencias 1973.

La edición de este conjunto de coplas no deja de ser una sorpresa para el conocedor de la obra narrativa de Mejía Vallejo, ya que nos viene a mostrar una faceta ignorada dentro de la inquietud creadora de este narrador colombiano. La naturaleza que sustenta emocionalmente estas coplas está dicho por su autor: «En este libro más o menos desgarrado—coplas del buen querer y prácticas para el olvido—van algunas mujeres que tuvieron vecindad en el corazón y anduvieron cerca en mi tarea de ser hombre. (...) Ignoro si hoy—a los cincuenta y cuatro años y varios meses—se ha hecho tarde para cantar.» La redondez de estas coplas, la comunicación emocional de Mejía Vallejo que hay en ellas, nos viene a decir que nunca es tarde para cantar, sobre todo cuando se busca hacerlo con la sencillez y la pureza popular, es decir, en coplas.—*G. P.*

JOSE IGNACIO CABRUJAS: *El día que me quieras.* Edición de Fundarte, Cuadernos de Difusión, Caracas (Venezuela), 1979.

El día que me quieras es la edición de una obra de teatro de José Ignacio Cabrujas, pieza que se puso en escena por primera vez en el teatro Alberto Paz y Mateo en enero de 1979. Podemos decir que en esta obra se dan unos condicionantes sociales muy definidos y perfectamente encuadrados dentro de un momento de la historia venezolana, pero esto tiene en el tratamiento una proyección que es sin duda definidor no solamente de su momento, sino de nuestro tiempo, actual y palpable. Diríamos mejor, dolorosamente palpable.

La obra está tratada con agilidad, y los diálogos son reveladores de una gran maestría teatral. El crítico Isaac Chocrón nos dice de su autor: «Lo primero que se debe decir de José Ignacio Cabrujas es que es el talento más versátil de todo el teatro venezolano actual. Dramaturgo, director, actor, sobresaliendo en cada una de estas especialidades, hasta el punto en que resulta controversial jerarquizárselas. Cabrujas brilla en todas porque, al igual que los grandes teatreros de la historia, encauza su descomunal talento, su curiosidad intelectual y su entusiasmo para trabajar en la dirección que se proponga. 'Al son que le toquen, baila', pero baila también al son que él quiera tocar. Como dramaturgo, Cabrujas ha insistido en un tema central que aparece en las nueve obras que ha estrenado: a través de la historia o de historias del pasado podemos entender mejor nuestro presente. No se trata de viajes nostálgicos, sino de paralelismos curiosos, irónicos o contundentes, entre lo que pasó y lo que nos está pasando. Cabrujas utiliza vidas de nuestros antepasados o de mundos pretéritos—algunos aún en existencia—para que nos reflejen, como espejos mágicos, coincidencias con nuestra vida actual.»

El día que me quieras es la edición de una obra que nos permite conocer y valorar entre nosotros a un dramaturgo sudamericano en un aspecto valioso de su creación. Esto viene a suplir la indudable falta de información que tenemos sobre las nuevas promociones del teatro que se está haciendo, escribiendo y representando en los países sudamericanos.—*G. P.*

ESTEFAN AGUSTIN DOINAS: *La estación discreta.* Editorial Eminescu, Bucarest, 1980.

Una poesía que arranca de la exaltación del acontecer vital y donde la imagen es llevada a un depurado concepto de la musicalidad parecen

ser las características más notorias de este libro del poeta rumano Estefan Agustín Doinas. Como muchos de sus contemporáneos rumanos, el autor de *La estación discreta* no es lo suficientemente conocido entre nosotros, salvo en traducciones parciales, que no suelen ser lo suficientemente reveladoras, aunque sean importante fuente de conocimiento.

Doinas es, sin lugar a dudas, una de las personalidades más significativas de la actual poesía rumana, y la traducción de este libro, realizada por Omar Lara, viene a llenar, qué duda cabe, un vacío importante en relación a su obra. En la traducción, Omar Lara ha realizado un trabajo exhaustivo para dar en lengua castellana una visión lo más aproximadamente posible de la atmósfera que envuelve la poesía de Doinas.

Las poesías de Doinas obedecen a unas características muy especiales dentro de la poesía rumana; es una poesía que observa unos modelos bastante especiales dentro de su búsqueda expresiva. No debemos olvidar que Doinas se contó entre los miembros del Grupo Literario de Sibiu, grupo de una gran cohesión y con un programa estético muy definido, que en un principio buscó el resurgimiento de la balada como forma poética, hecho que les enmarca dentro de unas preocupaciones de una profunda raíz romántica. Los integrantes del grupo se inscriben «en una elevada espiritualidad, practican las lecturas escogidas y finas (Goethe y Schiller—sobre todo los escritos estéticos—, Hebbel, Heichendorff, Hofmannsthal, Herman Hesse), como también una gran cantidad de obras ensayísticas y críticas», entre las que se hayan las de Gundolf, Erwin Rhode, Klages, Ortega y Gasset y Oscar Walzel. En Doinas todas estas influencias se aúnan para darnos una presencia poética rica en matices emocionales y de profundo contenido humano. No cabe sino celebrar la oportunidad de conocer una voz tan rica de valor poético como lo es la de Stefan Aug. Doina, en esta traducción de Omar Lara. *G. P.*

MARIO BAHAMONDE: *Diccionario de voces del norte de Chile, El caudillo de Copiapó.* Ediciones de la Editorial Nacimento, Santiago (Chile).

Resulta complicado el hecho de tener que referirnos a estos dos libros en un espacio tan reducido como lo son estas reseñas. Ahora bien, pensamos que no hacerlo sería en buena cuenta un acto menos honrado que decir poco. Estos dos libros pertenecen a un escritor cuya gran inquietud cultural se manifestó en varios campos. De su labor antropo-

lógica nos da buena cuenta su libro *Diccionario de voces del norte de Chile,* que nos pone en contacto con un trabajo investigativo de indudable valor para el estudioso del tema sudamericano en el campo de la filología.

En más de cuatrocientas páginas, Mario Bahamonde da cuenta minuciosa de una gran cantidad de voces relacionadas con geografía, toponimia, etimologías, historia, arqueología, botánica, zoología, folkloré, minería. A esto se ha de agregar los ensayos finales sobre tipología social, leyendas y habla. Habría que decir que este volumen no tiene solamente el valor de un trabajo acumulador, sino que en él encontramos también el valor que emana de la forma en que se nos presentan y definen cada palabra, en un afán por impregnar estas definiciones de una carga de humanidad, al no entregarlas separadas de su enraizamiento emocional.

El caudillo de Copiapó nos muestra otro de los aspectos de Mario Bahamonde. Con esta novela, el académico correspondiente de la Academia chilena obtuvo el premio de la Municipalidad de Santiago en 1978. *El caudillo de Copiapó* es una novela breve, dènsa de emoción, en la cual se refleja todo un amplio espectro de la historia social de Chile. Los personajes, tratados con verdadero acierto, nos van mostrando aspectos de la vida chilena en una forma de gran equilibrio estilístico. En sus actitudes vamos asistiendo a la conformación social del país en esa parte de la zona minera que fue el crisol y desde donde se fueron perfilando las luchas por el poder central. Es decir, donde nace la realidad social y económica que caracteriza la actual sociedad chilena. Una hermosa novela que va más allá del hecho de ser solamente una descripción sociohistórica.—*G. P.*

MANUEL ORTIZ: *Habitar lo inhabitable.* Quinto suplemento de Calle del Aire, Sevilla, 1980.

Habitar lo inhabitable es, por decirlo de algún modo, un conjunto de poemas de los cuales emana una cautivadora atracción que nos pone, desde los primeros versos, en una predisposición de entrega y comunicación. El mundo poético que encierran estos poemas está como hecho de una materia permeable a los sentidos; una transparencia franqueable a través de la cual contactamos con las cosas y la vida que las habita y las humaniza.

Estos poemas de Manuel Ortiz vienen precedidos por un prólogo a modo de carta, «Carta a un poeta inédito», exactamente se titulan es-

tas líneas introductorias de Juan Gil-Albert, de entre las cuales entresacamos algunas frases definidoras de la poesía de Ortiz: «Yo diría que estos poemas, en su pulcritud meditativa, están fuera del tiempo, pero dentro del siempre. Su sencillez impone. Tan fáciles a la claridad—la claridad extrema del léxico, ni una sola palabra afectada—que esa misma facilidad puede, para tantos, no dejarse entender, o pensar que ya la teníamos sabida. Siendo así que esta poesía viene de tan antiguo y tan alto—puede bajar de Manrique a Bécquer, pasando por fray Luis—. ¿En sordina? Pues que lo que dice nos canta, sin golpe alguno de pedal, fluidamente se inscribe recubierta de tul, que calla y, a veces, hasta dulcifica toda estridencia del sufrir. El buen gusto es su tónica.»

Lo dicho por Gil-Albert es fiel a la realidad que se inscribe dentro de este habitar lo inhabitable, en el entretejido de estos versos cuya clave secreta está, aunque parezca paradójico, en una abierta confesión de los sentidos. En una sublimación del verse a sí mismo en una dimensión de autorrespuesta y al mismo tiempo de indagación.

Un hermoso conjunto de poemas que hablan y dialogan con la sencillez iluminadora del misterio. No cabe duda que esta sencillez, insoslayable conquista de la búsqueda expresiva de Manuel Ortiz, no es sino el resultado de una lúcida conciencia poética. Aquí la sencillez no es sinónimo de falta de rigor o mero hacer sin compromiso con la palabra.—*G. P.*

JESUS MONTORO: *Cigüeña roja, ánade azul, jardín de invierno.* Colección La Lira de Licario, Editorial Orígenes, S. A., Madrid, 1980.

Jesús Montoro (1948) pertenece por nacimiento a esa rica cantera de la poesía española que es y ha sido la región andaluza. El es granadino, y esta condición deja sin lugar a dudas una huella en su poesía que se nos hace evidente, tal vez esa sutil forma de contemplación que viene desde el fondo de la historia y de sus hechos. Unos hechos que han ido conformando toda una realidad expresiva y en la cual la poesía tiene sus raíces.

Desde 1964, Montoro reside en Madrid, formando parte de ese grupo de poetas andaluces nutrido y rico en nombres significativos dentro del panorama actual de la poesía española, entre los cuales se podrían citar a Quiñones, Antonio Hernández, Ríos Ruiz, Aragonés y muchos otros. En otras palabras, ese grupo de poetas trasterrados en los cuales continúa viva esa forma de sentir y expresar la poesía en un incondicional amor a la tierra y a los hombres.

Los primeros poemas que nos dan a conocer a Jesús Montoro aparecen en diversas revistas: *Kurpil, Insula, Poesía Hispanoamericana, Alamo, Caracola* y otras.

El libro *Cigüeña roja, ánade azul, jardín de invierno* nos llega precedido de un prólogo de Rafael Soto Vergés, en el cual nos habla de su autor, situándolo dentro del contexto de la poesía andaluza; nos habla de Montoro, sin adentrarse demasiado en el análisis de su poesía, y pensamos que esto es un acierto, ya que la poesía de Montoro necesita ser leída sin necesidad de intermediarios. Es ésta una poesía que entabla un diálogo directo con el lector. En la expresividad poética de este granadino no hay estridencias ni búsquedas tendentes a la espectacularidad de las imágenes; muy por el contrario, su poesía nos llega como en sordina, pero cargada de hondura y autenticidad.

Se nos hace verdaderamente necesario citar aquí, por estar totalmente de acuerdo con ellas, unas palabras que nos parecen precisas a la hora de hacer referencia a la personalidad de Jesús Montoro en el plano de la poesía «española de hoy, y andaluza en particular». Estas palabras son las de Rafael Soto Vergés: «La poesía de Jesús Montoro tiene una relevancia verdaderamente preciosa y autonómica.»—*G. P.*

JAVIER MARTINEZ REVERTE: *Metrópolis*. Edición del Colectivo 24 de Enero, Madrid, 1980.

Metrópolis es un libro que encierra una serie de condicionantes sorpresivos. En primer lugar, porque nos muestra una faceta desconocida, por lo menos para nosotros, de su autor, al que hasta el momento de leer estos poemas sólo conocíamos de él su labor en el campo del ensayo y las notas de viajes; citemos aquí su ensayo sobre la Odisea homérica: *La aventura de Ulises*, Madrid, 1971, y su análisis de las últimas elecciones presidenciales francesas, tal vez el más conocido por su enfoque periodístico: *Giscard d'Estaing, la derecha al poder*, Madrid, 1975. También tenemos que anotar su libro *Violeta Parra, Violeta del pueblo*, Madrid, 1976, en el cual realizó un trabajo antológico de los poemas y canciones de la cantante y poetisa chilena.

Lo que deseamos poner de manifiesto en esta breve nota es la sorpresa que nos deparó la lectura de este libro de Martínez Reverte, no porque pudiéramos poner en duda en él una inquietud dirigida hacia la expresión poética; estamos muy acostumbrados a esta especie de obligación que se imponen los cultivadores de los más variados oficios en algún momento de su vida. No; no es esta circunstancia. La sorpresa

que nos llegó en la lectura de *Metrópolis* es su valor poético en sí. En este libro nos hallamos ante un poeta auténtico. Este libro no es el fruto de unos condicionantes expresivos más o menos asimilados y en función de una intencionalidad al servicio de unas inquietudes por dar testimonio de algunas experiencias vitales, más emocionadas que emocionales. En *Metrópolis,* una decantada elaboración del lenguaje, puesto al servicio de un profundo sentido de la poesía.

Javier Martínez Reverte nació en Madrid hace treinta y cinco años. Su labor profesional es el periodismo, y debido a la cual ha residido varios años fuera de España, principalmente en Londres y París, países en los que ha ejercido las labores de corresponsal de medios informativos españoles.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.º, D. MADRID.)*

EN POCAS LINEAS

RODOLFO BORELLO, HORACIO JORGE BECCO, FELIX WEINBERG y ADOLFO PRIETO: *Trayectoria de la poesía gauchesca.* Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1979.

En 1972, con motivo de celebrarse el centenario de la primera edición del *Martín Fierro,* se organizó un curso especial en la Universidad Nacional del Sur, en la Argentina, donde participaron los cuatro autores que integran este volumen.

Horacio Jorge Becco analiza los orígenes de la poesía gauchesca y la figura de Bartolomé Hidalgo, primer nombre notorio del género. «La patria—explica—necesitaba una expresión directa y clara, para lo cual el *cielito* le sirvió como medio directo de información y comunicación. El éxito de este medio se vio asegurado por la misma formación intelectual y cívica de Hidalgo, su capacidad para entonar todos aquellos temas que formaban parte de su realidad y la pasión rebelde con que podía relatarlos.» El *cielito* se concentraba principalmente en una verbalización militante del anhelo de libertad, coincidente con los primeros años de independencia. Hidalgo, por otro lado, es el responsable de algunos hallazgos esenciales a la poesía gauchesca: el diálogo entre paisanos, el ambiente sugerido por alusiones, las perplejidades del gaucho en la ciudad. «La poesía de Hidalgo—como escribió Borges algu-

na vez—no sólo es significativa por lo que incluye; también es significativa por lo que omite. El tema de la amistad está en ella y no el del amor.» Becco analiza también cada uno de los temas de Hidalgo, así como su seudoclasicismo y la influencia del romancero que fácilmente se advierte en su obra.

«Hidalgo adelanta su figura de precursor—dice Becco—y presenta los temas que se harán preocupación auténtica en los continuadores: Hilario Ascasubi, demorado en los acontecimientos civiles e históricos, sobrellevando las angustias lógicas de nuestra organización nacional; el frasco iluminado que nos deja Estanislao del Campo, haciendo narrar a un gaucho sobre la representación lírica del *Fausto;* la obra cumbre de José Hernández, quien pone en labios de un payador el largo relato de un gaucho que a su vez simboliza un pueblo, una clase social, un destino. En suma, de Hidalgo parte el desarrollo posterior de la literatura gauchesca.»

Rodolfo Borello expone en su breve «Introducción a la literatura gauchesca» que el género, además de ser una especie ambigua que participó de lo popular y de lo culto, intentó «en el siglo del industrialismo y la gran novela burguesa algo realmente revolucionario desde el punto de vista de la relación público-obra literaria: volver a instalar las obras en un nivel auditivo anterior a la invención de la imprenta». Los poetas gauchescos—explica—persiguieron inconscientemente un rechazo del lector individual, reemplazado por oyentes múltiples y analfabetos. «Esta fue una de las intenciones fundamentales de Hernández, el único que triunfó admirablemente en esta empresa revolucionaria y asombrosa.» Por otra parte, también constituía un adelanto a su época la utilización directa del habla coloquial, una de las causas que en su tiempo —y hasta bien entrado el siglo XX—detuvo a los críticos en la consideración estética del género.

En el capítulo «La culminación de la poesía gauchesca», Adolfo Prieto se refiere—como parece obvio—al *Martín Fierro,* pero tomado dentro de un esquema que permite relacionarlo con *Santos Vega,* de Ascasubi, y *Los tres gauchos orientales,* de Lussich. Prieto intenta demostrar que en Hernández coexistían dos ideologías encontradas: la del defensor de la causa del gaucho y la del intelectual partidario de una filosofía del progreso que irremisiblemente acabaría con él. Esta dualidad Prieto la advierte también en el plano del lenguaje: «Más allá de sus notorias inseguridades, y de su temor, a veces reverencial, por el juicio crítico de los hombres de gusto, Hernández parece vislumbrar el horizonte de una nueva lengua poética». Y concluye: «*La vuelta de Martín Fierro* señala el ocaso de una parábola: el de la literatura gauchesca y

el de un país de pautas rurales, vertiginosamente sometido a un proceso de modernización».

En el ensayo que encierra el volumen, Félix Weinberg estudia «La poesía gauchesca de Hidalgo a Ascasubi», brindando nuevas pautas a los eruditos. Muestra dos trabajos publicados anónimamente en 1823 y 1825, en la misma línea de Hidalgo, pero dos años después de su muerte, y se pregunta si otras obras dudosas y discutidas de este autor no pertenecerán también a este poeta desconocido. En los capítulos siguientes estudia a otros gauchescos aparecidos durante el enfrentamiento federales y unitarios; compara la poesía gauchesca con la surgida contemporáneamente en Rio Grande do Sul y concluye con un análisis de Hilario Ascasubi y su *Santos Vega.*

La recopilación incluye una bibliografía de Rodolfo Borello dividida en los siguientes apartados: *a)* El gaucho, sus orígenes e historia; *b)* La palabra gaucho y su historia; *c)* La poesía gauchesca; *d)* Textos y estudilos críticos; *e)* Vocabularios gauchescos, y *h)* Bibliografías.

El conjunto es, además de una útil introducción al tema, una actualización de ciertos puntos que aún se mantienen en permanente revisión por parte de los especialistas.—*H. S.*

HUGO EMILIO PEDEMONTE: *Biografía de la poesía hispanoamericana.* Ed. Ministerio de Educación. San Salvador. El Salvador, 1979.

Pretender trazar un bosquejo siquiera aproximado de la multiforme y populosa poesía hispanoamericana desde el descubrimiento hasta nuestros días es—sin duda—una tarea más que abrumadora y peligrosa por los huecos inevitables, pero el uruguayo Hugo Emilio Pedemonte se ha atrevido a encarar esta labor y el resultado es positivo. Un volumen no demasiado dilatado, sencillo y donde a grandes rasgos no se advierten ausencias muy notorias.

Los poetas han sido ubicados en forma cronológica desde los nombres aparecidos en los días de la conquista, para cerrar con David Escobar Galindo, poeta salvadoreño nacido en 1943. Entre estas dos fechas Pedemonte analiza brevemente unos trescientos autores con elogiable capacidad de síntesis. Sus juicios son cortantes, fruto de un absoluto convencimiento que a veces lo lleva a manejar criterios que pueden sonar exagerados o demasiado subjetivos, como, por ejemplo, cuando sentencia: «el ultraísmo no pasó de ser un bodrio», o cuando se ensaña: «Es admirable la vocación de Ernesto Cardenal por la poesía, especialmente si consideramos que ha intentado durante tanto tiempo sa-

ber cómo se escribe un poema». Pero, en general, no incurre en este tipo de arbitrariedades y—por el contrario—les otorga el exacto sitio a muchos poetas prácticamente olvidados rescatando sus nombres.

El volumen incluye un apéndice, «Poesía popular como canción», donde pasa rápida revista a la poesía de los tangos y a las coplas que acompañan a otras canciones típicas del continente americano, que abarcan desde la payada en décimas propia del Río de la Plata hasta el joropo venezolano o el corrido mexicano.

El espacio es también una de las maneras que ejerce Pedemonte para señalar sus preferencias estéticas, y en los casos en que puede excederse de la pura definición, sus aptitudes críticas tienen mejor oportunidad de manifestarse. Así en los casos de José Hernández, Julio Herrera y Reissig, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Pablo Neruda y César Vallejo.—*H. S.*

RUBEM FONSECA: *El cobrador*. Ed. Bruguera. Colección Narradores de Hoy. Barcelona.

Conocido entre los lectores de habla castellana muy recientemente a través de su novela *El caso Morel* y su colección de relatos *Feliz año nuevo,* Rubem Fonseca representa uno de los casos más interesantes de la nueva narrativa del Brasil.

Sin ninguno de los tics localistas, ni el pintoresquismo frecuente en algunos de los seguidores de Jorge Amado, Fonseca ha estructurado una obra cuya principal característica es la violencia. Para adecuarse a ese clima de crueldad, de sadismo a veces despiadado, ha elegido un lenguaje de frases cortas, diálogos rápidos, como si todo tiempo vivido por los personajes fuera solamente un acercamiento a la muerte; como si la muerte acechara en cada esquina.

El crimen puede llegar desde un asalto o desde la locura, en una especie de juego insensato donde no hay escapatoria. Igual que en la novela negra, de la que es indudable heredero, Fonseca utiliza personajes a los que el medio ha llevado a la marginación o al delito y cuya única alternativa consiste en tratar de durar. Pero a veces ese intento resulta imposible: basta que un demente se cruce en el camino.

En casi todos los relatos sobrevuela una suerte de cansancio generalizado, de sordidez y al mismo tiempo de necesidad de compañía, de amor, aunque ese amor sea una niña de doce años cuya pareja erótica es un hombre de cincuenta, o un perseguidor que abandona a una mujer

sin mirar atrás, para que nada obstaculice su necesidad de cumplir con un deber en el cual tampoco cree.

Tal vez el rasgo más meritorio de Fonseca consista en su manejo de la cotidianeidad, como si lo habitual fuera vivir en el Infierno, pero cumpliendo con todos los gestos de una supuesta convivencia ciudadana, donde el horror es protagonista.—*H. S.*

FERNANDO CURIEL: *Fotonovela rosa-fotonovela roja*. Ed. Cuadernos de Humanidades. Universidad Autónoma de México. México, 1980.

Las fotonovelas surgieron en Italia en 1947 a partir de las llamadas cinenovelas, aparecidas alrededor de 1915 y que consistían en el relato del argumento de un filme a través de una selección de fotografías del mismo, ordenadas y dispuestas para una lectura secuencial, a las que se había agregado, superpuestos, textos explicativos que hacían las veces de diálogo, con lo cual se facilitaba la reconstrucción y mejor comprensión de la historia en cuestión. A comienzos de los cincuenta el éxito de la experiencia ya la había difundido a Francia con éxito que luego se extendería a otros países.

Pero en esta etapa ya las historias no se ciñen exclusivamente a películas cinematográficas, sino que empiezan a crearse argumentos especiales y se agregan globos al estilo de los comics. De estos globos dibujados sobre la foto nacería el nombre común que las fotonovelas reciben en Italia: *fumetti* (de fumetto: nube de humo).

Según Fernando Curiel, «la fotonovela rosa combina erotismo y buenas maneras románticas a modo de contrapunto o suspense. Las urgencias sexuales no pasan por la censura sentimental, desatan la (melo) tragedia. Hasta que adviene la reflexión en forma de traje nupcial, readaptación, segunda luna de miel y demás edificantes y eternizantes finales».

Curiel analiza el código fotonovelero pasando revista al sistema de texto similar al de los comics, a las convenciones (como que la línea de contorno del globo sirve para que el lector comprenda que se trata de un pensamiento o de una verbalización), destaca el uso de las onomatopeyas en las fotonovelas rojas y muestra—gráficamente por medio de ejemplos—los planos de ilustración.

Más adelante Curiel estudia las revistas que aparecen en México de lunes a viernes y traza coordenadas que ponen de manifiesto las escasas diferencias ideológicas entre las diversas publicaciones. En todos los casos se trata de historias sensibleras donde la falta—el pecado—es seve-

ramente castigado. De manera casi unánime la bondad triunfará en última instancia y el amor puro, santificado por el matrimonio, permitirá olvidar las desviaciones provocadas por la pasión puramente carnal. Existe en las historias una natural predisposición a la movilidad social y es común que el amor sea capaz de unificar o hacer desaparecer las clases.

En la última parte del libro, en un capítulo excesivamente breve, Curiel echa mano al mismo método de análisis para estudiar la fotonovela roja, caracterizada por ubicarse en ambientes del hampa o cercanos a él y cuyos personajes revisten caracteres sádicos adecuados con la tipología clásicamente delictiva. Hay mujeres golpeadas, muchachos bondadoso que caen atraídos por el falso brillo del dinero, y también otros a quienes su buena madera los salva de un destino de violencia.—*H. S.*

WINSTON ORRILLO: *Nueve poemas*. Ed. Universidad Mayor de San Marcos. Lima (Perú).

En su décimo libro, Winston Orrillo, nacido en Lima en 1941, insiste en el tema amoroso, que es una de las líneas características de su poesía.

Con un verso breve, nervioso, casi despojado por completo de adornos, Orrillo suma imágenes, fragmentos que terminan conformando un texto único, donde el erotismo traza un cierto balanceo de las palabras, un ritmo similar a la respiración nocturna.

Deliberadamente busca la sencillez para nombrar actos mínimos, repetidos, triviales. («Generalmente / solemos no darnos / cuenta cuando llegan / los verdaderos / dedos / del amor; y / los dejamos pasar / a nuestro lado / garabateando / el aire / de la tarde, / dibujando / extraños / arabescos en el sol.») En *Admonición* escribe: «Anda, dale / un poquito / de vacaciones / al amor / aflójale / los nudos / que pueden / lastimarle / su cuello / prodigioso / permítele que beba / de charcas / imprevistas / y que también / su espalda / reciba / mordeduras / del frío / de este julio».

También aparece el humor en el último poema del libro, donde anota: «Yo, comunista, creo / en la propiedad / privada de / tus pechos. / Les pongo dos banderas con / mi escudo y / mis armas, y / me subo / a sus torres / de aljófar / y contemplo / la llegada / del Día».

Cada vez más seguro en su personal manejo de un verso corto, despojado, con reminiscencias de hai-kai, Orrillo se ha constituido también en uno de los más tercos poetas de amor entre los aparecidos en Perú a partir de 1960.—*H. S.*

EL PENSAMIENTO VIVO DE SANDINO. Ed. Casa de las Américas. La Habana (Cuba), 1980.

Glorificado por el movimiento triunfante en Nicaragua, Augusto César Sandino no ha sido conocido más que en términos superficiales, fuera de los límites de su país. Entre las excepciones puede inventariarse los libros de Gregorio Selser: *Sandino, general de hombres libres* y *Ese pequeño ejército loco,* aparecidos a mediados de la década del cincuenta en Buenos Aires.

El acceso al poder—y la lucha previa—han permitido que los admiradores de Sandino exhumaran documentos y se produjera una considerable cantidad de ensayos sobre este personaje centroamericano que fue desde recolector de café, artesano, trabajador en plantaciones, empleado de limpieza de calles, minero, tornero hasta, por último, general de un ejército popular que enfrentó a las tropas norteamericanas que ocupaban Nicaragua, en una lucha que se prolongó desde 1927 hasta 1934, fecha en que fue asesinado.

El pensamiento vivo de Sandino se ha articulado a través de cartas, manifiestos, proclamas, circulares, comunicados, boletines de guerra, entrevistas de prensa y algunos fragmentos de un relato autobiográfico fechado el 4 de agosto de 1932, donde hace referenecia a su estadía en México y muy especialmente a los motivos que lo impulsaron a la lucha, así como crónicas de algunas de las principales batallas libradas por su ejército.

Es copiosa su correspondencia: cartas a amigos, a gobernantes extranjeros, a políticos y a sus lugartenientes, así como las respuestas a intimidaciones de rendición por parte de comandantes norteamericanos, en las que explica con claridad los motivos de su rebelión contra el invasor.

Pese a que buena parte del archivo de Sandino fue destruido o se perdió, el volumen cobija un cúmulo de información que permite seguir paso a paso su lucha hasta la víspera de su muerte, ya que existe un documento fechado exactamente el 20 de febrero de 1934.

Los conceptos son manejados por Sandino con sencillez, de manera directa que trasunta la indignación de quien ve su patria ocupada por una potencia extranjera, con el beneplácito de las autoridades de su país. Un hombre convencido, además, de la justicia de su postura tanto que le llevó a escribir: «Nosotros iremos hacia el sol de la libertad o hacia la muerte, y si morimos, nuestra causa seguirá viviendo. Otros nos seguirán».—*H. S.*

BLAS MATAMORO: *Diccionario privado de Jacinto Benavente.* Editorial Altalena. Madrid.

Cubrió toda una época del teatro español; sin embargo, sólo perduran dos o tres obras de entre la montaña de piezas estrenadas. En 1922 obtuvo el Premio Nobel (lo cual tampoco, claro, es garantía de perdurabilidad) y hoy casi ha quedado relegado al rincón de lo que sin ser genuinamente antiguo es sólo pasado de moda. Matamoro lo explica: «Lo pasado de moda en Benavente es lo serio y lo convencional. Los problemas de sus personajes no son nuestros problemas, su ética ya no es la nuestra». Sin embargo—y como señala el recopilador—, «hay otro Benavente que se filtra constante por los intersticios descoloridos de su dramaturgia. Y si André Gide pudo decir que dentro de él convivían y peleaban un muchacho que quería divertirse y un pastor protestante que lo aburría, en Benavente también convivían un académico que castigaba las costumbres con una sonrisa y un niño travieso y triste que, jugando al escondite, decía sus bromas en las pausas del discurso del otro».

A través de las páginas de este *Diccionario privado* puede advertirse que Benavente arremetía irónico contra casi todo, contra esto y aquello, al decir de Unamuno. Hay ingenio, mordacidad, humor y siempre una visión crítica de su país y de sus contemporáneos, a los que no perdona fallas. Uno de los blancos preferidos de sus dardos es España. Así puede decir:

— «En España la seriedad hace casi siempre las veces del talento.»
— «El peor síntoma de la moralidad española es que los bribones moralizan.»
— «En España estamos tan sobrados de valores que no damos importancia a nada valioso.»
— «Es posible que un español se resigne a no tener talento. Lo difícil es que se resigne a que lo tengan los demás.»

También es igualmente duro cuando se refiere a otros colegas. De Ortega y Gasset, por ejemplo, opina: «Es muy sabio, muy culto. No le regateo ningún mérito, ni siquiera el de ser un gran majadero».

Uno de los apartados más nutridos es el que se refiere a las mujeres, quienes en su criterio «perdonan alguna vez al que las ha engañado, pero nunca al que no han podido engañar».

Entiende Matamoro que «en su dolorido sonreír confluyen varias tradiciones: la conversación del salón ilustrado, el refranero popular, la guasa madrileña, los moralistas cortesanos del siglo XVII, las ocu-

rrencias de los personajes populares en la comedia del arte». A esta mezcla Benavente le agregó su propia óptica, no siempre amable y muchas veces vitriólica de la sociedad de su tiempo. Cuando *La malquerida* y hasta *Los intereses creados* pasen tal vez al olvido definitivo, estas frases sueltas, estas muestras de humor, acaso sean lo más duradero de un autor que produjo más de doscientas obras, en su momento casi todas exitosas.—*HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, 2.º B. MADRID-33).*

LECTURA DE REVISTAS

CASA DEL TIEMPO

El número dos de esta publicación de la Universidad Autónoma Metropolitana de México ha sido dedicado en forma monográfica a la literatura brasileña. El sumario incluye, entre otros trabajos de interés, una entrevista de Eric Nepomuceno con la narradora Clarice Lispector: «El trabajo está hecho de esperas», que es además el primer diálogo periodístico concedido por la escritora fallecida en 1977. Allí define algunas líneas de su concepto de la literatura, su manera de trabajar. («No, no me parece extraño lo que escribo. Encuentro, eso sí, que es sorprendente. No entiendo cómo, con mi indomable impaciencia, con esta inquietud salvaje que tengo, puedo producir cuatrocientas páginas de prosa. El trabajo, para mí, está hecho de esperas. El trabajo mayor es esperar. Una persona acaba por aprender a vivir de sus esperas.»)

El resto del número lo integran los siguientes títulos: «Poemas de *La noche misetriosa*», de Ledo Ivo; de Carlos Montemayor, «La poesía brasileña contemporánea»; «Poemas», de Mario Chámie; un ensayo del crítico argentino Santiago Kovadloff sobre João Guimarães Rosa; un recuerdo de Graciliano Ramos sobre su primer contacto con la obra de Guimarães, en 1938, cuando el autor del *Sertao* envió con seudónimo un cuento a un concurso del que Graciliano era jurado. También sobre Guimarães un breve ensayo crítico de Renard Pérez. Por último—y en separata—, se publica un notable cuento también de Guimarães: «Saraphala».

Domicilio de *Casa del tiempo:* Medellín, 28. Colonia Roma. México 7. D. F.

QUIMERA

Una nueva revista de literatura, con impecable presentación gráfica y atrayente sumario. Jorge Semprún traza un viaje imaginario con Jorge Luis Borges, pero el autor argentino sólo aparece en el título. El trabajo, en realidad, es sólo una excusa para hacer notar al lector que a veces Alejo Carpentier citaba de memoria y deslizar que José Martí acostumbraba a «refritar» algunos de sus trabajos periodísticos.

En *Crónica sarracena,* Juan Goytisolo explica largamente aquella parcela de su obra narrativa dedicada al tema árabe, que desde hace tiempo preocupa al autor de *Señas de identidad.* En pocos párrafos traza una serie de coordendas útiles para entender la intimidad de tres de sus novelas: *Reivindicación del Conde Don Julián, Juan sin Tierra* y *Makbara.*

Aparece asimismo un fragmento del libro *Conversaciones con Witold Gombrowicz,* de Dominique de Roux; un artículo de Susan Sontag sobre Elías Canetti: «La mente como pasión»; un anticipo de la próxima novela del argentino Manuel Puig, titulada *Maldición eterna a quien lea estas páginas;* un análisis de los cuentos de William Faulkner de Marcelo Cohen; una entrevista al mexicano Juan José Arreola y un interesante conjunto de notas: «La escritura del pintor», que incluye textos de Antonio Saura, Gérard Titus-Carmel, R. B. Kitaj, José Luis Cuevas, Tom Philips y Luis Gordillo.

La lista de colaboradores de *Quimera* y este primer número impulsan a albergar expectativas respecto a la vida de esta nueva publicación.

Domicilio de *Quimera:* Ramblas, 130, 4.º Barcelona-2.

INTI (Revista de Literatura Hispánica)

Después de un silencio más o menos prolongado, y con fecha atrasada, acaba de aparecer el número correspondiente al otoño de 1978 de INTI, publicada en Providence, Estados Unidos, y dirigida por Roger Carmosino.

Como en números anteriores, el sumario muestra una prolija selección de los trabajos publicados. De Iván A. Schulman: «El simbolismo de José Martí: Teoría y Lenguaje»; de José Luis Couso Cadahya: «Luis Cernuda en 'espera de la revolución ardiente' en España» («Aunque su obra sea en esencia una búsqueda y cristalización de la belleza, es también visión crítica y literaria del mundo y de la vida, y se afinca en el compromiso humano con las circunstancias históricas, porque hay hechos que comprometen inevitablemente al poeta, no importa lo austera que sea su concepción del arte. De aquí que la obra de Cernuda se podría

definir como el resultado de una experiencia espiritual externamente estética, pero internamente ética»); de Amy Katz Kaminsky: «Inhabitants, Visitors and Washerwomen: Prostitutes and prostitution in the novels of Mario Vargas Llosa»; de Gustavo Correa: «La dialéctica de lo abierto y lo cerrado en *Piedra de sol,* de Octavio Paz», y fragmentos de un diálogo entre los poetas chilenos Enrique Lihn y Pedro Lastra sobre el tema «Jorge Luis Borges, poeta». Lihn afirma que el autor de *Ficciones* «en su poesía en verso traiciona en exceso su conservantismo formal, paralizante. Mientras que ya se quisiera un revolucionario en la literatura alcanzar la coheerncia con que Borges maneja los presupuestos de su mundo imaginario. En eso practica una revolución en la manera de ser conservador».

En la sección de creación literaria aparece una buena selección de trabajos españoles y latinoamericanos, que incluye, entre otros, textos de Carlos Germán Belli, José M. Caballero Bonald, Francisco Brines y Marco Antonio Campos.

Domicilio de *Inti:* Departament of Modern Languages. Providence College, Providence, R. 102918, U. S. A.

SUBURBIO

Desde hace casi un lustro las revistas culturales argentinas han debido adaptarse a la realidad del país que incluye—como se sabe—una férrea censura. La imposibilidad de referirse a una problemática contemporánea y mucho menos a la realidad cotidiana, obliga a los responsables de esas publicaciones (paradojalmente numerosas si se tiene en cuenta las circunstancias) a volver la vista al pasado o sencillamente a hacer *buena letra.* Sin embargo, estos condicionamientos no son obstáculo para que puedan cumplir una tarea de innegable valor. Es el caso de *Suburbio,* dirigida por los poetas Antonio J. González y Horacio Ramos, cuyo número 18 acaba de apareecr en Avellaneda, provincia de Buenos Aires.

El sumario incluye temas de música, pintura, cine y literatura, además de una excelente nota editorial en la que se puntualiza la declinación de la industria editorial (de 45 millones de libros de edición argentina en 1975 se descendió a 22 millones en 1979), las limitaciones al ingreso universitario y la medicridad y desnacionalización de la industria discográfica.

En la misma línea se encuentra un ilustrativo «Panorama de la música popular», firmado por Oche Califa. Se agrega un reportaje al pintor Pedro Gaeta; un cuento de Santiago Oves, «Carozo», premiado en

el concurso organizado por la propia *Suburbio,* que crea expectativas en cuanto a la obra futura de su autor; un breve trabajo de Roberto Rivera, donde compara la trayectoria poética de los chilenos Nicanor Parra y Enrique Lihn, con una buena microselección de poemas; una sección de cine y un reportaje (acaso demasiado breve) a Raúl Gustavo Aguirre y Rodolfo Alonso sobre *Poesía Buenos Aires,* revista que representó en la década del cincuenta y uno de los pilares de la vanguardia poética. También resultan de interés los artículos sobre cineastas jóvenes y otro sobre el filme «El cazador», de Cimino, como ejemplo de la nueva visión del héroe en el cine americano, debida a Abel O. Alvarez.

Un nutrido y homogéneo grupo de poemas completa la entrega.

Domicilio de *Suburbio:* Casilla de Correo 14. 1872. Sarandí (Provincia de Buenos Aires), Argentina.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (288)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	*$ USA*
Un año	1.750	30
Dos años	3.500	60
Ejemplar suelto	150	2,5
Ejemplar doble	300	5
Ejemplar triple	450	7,5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,

con residencia en ....,

calle de ...., núm. ....,

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo

de ...., a partir del número ...., cuyo

importe de .... pesetas se compromete

a pagar $\frac{\text{contra reembolso}}{\text{a la presentación de recibo}}$ (1).

Madrid, ... de .... de 198......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIA-SOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de Cuadernos Hispanoamericanos:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Tel. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID-3

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A RAMON MENENDEZ PIDAL

NUMEROS 238-240 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1969)

COLABORAN

Francisco R. ADRADOS, Manuel ALVAR, Charles V. AUBRUN, Antonio María BADIA MARGARIT, Manuel BALLESTEROS GAIBROIS, Berthold BEINERT, Francisco CANTERA BURGOS, José CASO GONZALEZ, José CEPEDA ADAN, Franco DIAZ DE CERIO, Antonio DOMINGUEZ ORTIZ, Miguel de FERDINANDY, Manuel FERNANDEZ ALVAREZ, Antonio GRACIA Y BELLIDO, José María LACARRA, Rafael LAPESA, Fernando LAZARO CARRETER, Raimundo LAZO, Pierre LE GENTIL, Jean LEMARTINEL, José LOPEZ DE TORO, Francisco LOPEZ ESTRADA, marqués DE LOZOYA, José Antonio MARAVALL, Antonio MARONGIU, Felipe MATEU Y LLOPIS, Enrique MORENO BAEZ, Ciríaco PEREZ BUSTAMANTE, Matilde POMES, Bernard POTTIER, Juan REGLA, José Manuel RIVAS SACCONI, Felipe RUIZ MARTIN, Ignacio SOLDEVILLA DURANTE, Luis SUAREZ FERNANDEZ, barón DE TERRATEIG, Antonio TOVAR, Luis URRUTIA, Dalmiro DE LA VALGOMA, José VIDAL y Francisco YNDURAIN

670 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A GALDOS

NUMEROS 250-252 (OCTUBRE-ENERO DE 1971)

COLABORAN

José Manuel ALONSO IBARROLA, Andrés AMOROS, Juan Bautista AVALLE ARCE, Francisco AYALA, Mariano BAQUERO GOYANES, Josette BLANQUAT, Donald W. BIETZNICK, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Rodolfo CARDONA, Joaquín CASALDUERO, Gustavo CORREA, Fernando CHUECA, Albert DEROZIER, Peter EARLE, Willa ELTON, Luciano GARCIA LORENZO, José GARCIA MERCADAL, Gerald GILLESPIE, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Leo HOAR, E. INMAN FOX, Antoni JUTGLAR, Olga KATTAN, José María LOPEZ PIÑERO, Vicente LLORENS, Salvador DE MADARIAGA, Emilio MIRO, André NOUGUE, Walter PATTISON, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Robert RICARD, Ramón RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mario E. RUIZ, Enrique RUIZ FORNELLS, Pierre SALLENAVE, Juan SAMPELAYO, José SCHRAIBMAN, Carlos SECO, Rafael SOTO VERGES, Daniel SANCHEZ DIAZ y Jack WEINER

780 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos García OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando de TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo del VILLAR y Luis Antonio de VILLENA.

792 páginas, 600 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ-Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano Martín, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo Sobejano, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 600 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-365-366 (octubre-diciembre 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR y colaboraciones de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, José Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

741 pp., 750 ptas.